موسوعة الأدب العربي

المادة من موقع الدكتور أحمد كلحي

دراسة الأدب توضح لنا حياة المجتمع في العصور المختلفة وتكوين ملكة التفكير والرقي باللغة للفرد ، فالأدب هو نوع من أنواع التعبير الراقي عن المشاعر الإنسانيّة التي تجول بخاطر الإنسان ، والتعبير عن أفكاره، وآرائه، وخبرته الإنسانيّة في الحياة، وذلك من خلال الكتابة بعدّة أشكال، سواء أكانت كتابة نثريّة أو شعريّة، أو غيرها من أشكال التعبير في الأدب ؛ وإنّ الأدب ما هو إلّا نتاج فكريّ يشكّل في مجموعه الحضارة الفكريّة واللغوية لأمّة من الأمم وهو انعكاس لثقافتها ومجتمعها. فالأدب هو أحد أشكال التعبير الإنساني عن مجمل عواطف الإنسان وأفكاره وخواطره وهواجسه بأرقى الأساليب التي تتنوع من النثر إلى النثر المنظوم إلى الشعر الموزون و الأدب العربي يشمل كافة الأعمال المكتوبة باللغة العربية، فيشمل النثر بجميع أقسامه والشعر بجميع أغراضه المكتوبين بالعربية وكذلك يشمل الأدب القصصي والرواية والمسرح والنقد.

عادل محمد

مقدمة

الأدب العربي يشمل كافة الأعمال المكتوبة باللغة العربية، ويشمل الأدب العربي النثر والشعر المكتوبين بالعربية وكذلك يشمل الأدب القصصي والرواية والمسرح والنقد.

أغراض الشعر العربي القديم

الهجاء

كان الهجاء شائعاً بين الأعداء والأضداد من الناس وبين الشعراء وبعضهم البعض حيث يذكرون مساوئ بعض ومحاسن أنفسهم ومن ابلغ شعراء الهجاء جرير والفرزدق والطرماح بن الحكيم الذي قال أقذع ما قيل في الهجاء يوما وجهه إلى تميم الجزيرة.
أرى الليل يجلوه النهار ولا أرى خلال المخازي عن تميم تجلت أقرت تميم لابن دحمة حكمه و كانت إذا سيمت هوانا أقرت تميم بطرق اللؤم أهدى من القطا فان سلكت سبل المكارم ضلت فلو أن برغوثا على ظهر قملة يشد على جموع تميم لوت و لو أن عصفورا يمد جناحه لجاءت تميم تحته واستظلت

المديح

كان المديح للحكام والكبار والأعيان وكان يمنح الشاعر من المال على قدر جودة شعره واعجاب الممدوح به. ومن أشهر ما قيل في المدح قول الشاعر الجاهلي النابغة الذبياني.
فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب
عرف الشاعر الجاهلي المديح واتخذه وسيلة للتكسُّب، وكان للغساسنة في الشام والمناذرة في الحيرة دور كبير في حفز الشعراء على مديح أمرائهم.
ومن أشهر المداحين من شعراء الجاهلية:النابغة الذبياني الذي اشتهر بمدح النعمان بن المنذر.
وكما يقول أبو عمرو بن العلاء: * * وكان النابغة يأكل ويشرب في آنية الفضة والذهب من عطايا النعمان وأبيه وجدّه * . *
وقد مدح الشاعر الجاهلي بفضائل ثابتة كالشجاعة والكرم والحلم ورجاحة العقل ورفعة النسب، وكلها ترسم الصورة الخلقية المثلى للإنسان في رؤياه، كما كان يتخذ من المدح المبالغ فيه - باستثناء زهير بن أبي سُلمى مثلا - حافزًا للممدوح على المزيد من العطاء.
وكان يقدّم لقصائده في المديح بوصف الرحلة ومشاق الطريق وما أصاب ناقته من الجهد ليضمن مزيدًا من بذل ممدوحه.
وفي عصر صدر الإسلام، ظهر تيار جديد في المديح، هو مدح النبي محمد. ومن أوضح نماذجه لاميّة كعب بن زهير "بانت سعاد" التي أنشدها عند عفو النبي الكريم عنه، وصارت إلى عصور متأخرة نموذجًا يُحتذى.
كما زخرت قصائد حسّان بمديحه للنبي محمد أيضًا. وبذلك تحوّل المدح من التكسّب إلى التدين، واكتسب، فيما عبر به من الأوصاف، التجرد والصدق، بعيدًا عن التكسّب فضلاً عن رسم الصورة الإسلامية للفضائل والقيم الخلقية.
وفي العصر الأموي، امتزج المديح بالتيارات السياسية، بعضها يمالئ الأمويين، وبعضها الآخر يشايع فرقًا مختلفة، وكان مداحو الأمويين يتكسبون بمدائحهم، بينما تجرد شعراء الفرق المختلفة عن التكسب، بل اتخذوا من مدائحهم وسيلة للانتصار للمذهب ومحاربة خصومه، كما نجد في مديح عبيدالله بن قيس الرقيات لمصعب بن الزُّبير الذي يجسّد بشكل واضحٍ نظرية الزبيريين في الحكم.

وأما في العصر العباسي المتأخِّر فإن أجلى صور المدح، تتمثّل في مدائح المتنبي لسيف الدولة؛ إذ هي صادرة عن حب صادق، وإعجاب تام ببطولة سيف الدولة الذي يجسد حلم أبي الطيب بالبطل المخلِّص من اعتداءات الروم.
ومن هنا جاءت مدائحه تلك أشبه بملاحم رائعة.
وكذلك كان أبو تمام في مدائحه للمعتصم، وبائيته أشهر من أن نذكرها هنا. * السيف أصدق إنباء من الكتب *
وهنا نشير إلى حقيقة مهمة وهي أن المدح في الشعر العربي ـ وإن يكن للتكسب ـ لم يكن في كل الأحوال يعني التملق والبحث عن النفع، بل هو في كثير من الأحيان تجسيد للود الخالص والإعجاب العميق بين الشاعر والممدوح، وهذا مايتضح في مدائح المتنبي لسيف الدولة، فهي تجسيد حي لهذا المعنى الذي أشرنا إليه.
فقد كان المتنبي شديد الإعجاب بسيف الدولة ويرى فيه البطل العربي الذي طالما تاقت إليه نفسه، بقدر ما كان سيف الدولة عميق التقدير لأبي الطيب، ويرى فيه الشاعر العربي الفذ الذي طالما تطلعت إليه نفسه الذواقة للشعر، التواقة أبدًا للشاعر الذي يخلّد بطولاته. مضى المدح في سائر العصور كما كان على نحو ما أوضحنا وإن تفاوتت فيه عناصر القوة والضعف، كما سجل لنا مدح الشعراء لبني أيوب، والمماليك، وبخاصة، بطولات هؤلاء الرجال في مقاومتهم للصليبيين والتتار والمغول.
يعد المدح في العصر الحديث على صورته القديمة، إذ رأينا الشاعر الحديث يرسم لنا صورة بطل قديم ـ مثلا ـ ليضعه أمامنا نموذجًا للبطولة، ولم يعد الشاعر نديمًا لذوي السلطان وأنيسًا في مجالسهم واقفًا شعره وولاءه عليهم، بل صارت الأنشودة الوطنية العاشقة للوطن بديلاً جديدًا للمدح التقليدي

الاعتذار

وزعيمه المنشئ لأساسه هو النابغة الذبياني، وقد أثارته ظروف الشاعر مع الملك النعمان بن المنذر.

الغزل

كان شعر الغزل مقبولاً ومحبوباً إلا أن التشبيب - أي ذكر اسم المحبوبة- كان غير مقبول. حيث كان الشاعر القديم يتغنى بمحاسن محبوبته شكلاً وموضوعا ويذكر لوعته وشوقه إليها. ومن أجمل ما قيل فيه قول ابن عبدربه الأندلسي:
يا لؤلؤا يسبي العقول أنيقا و رشا بتعذيب القلوب رفيقا ما قد سمعت ولارأيت بمثله در يعود من الحياء عقيقا و إذا نظرت إلى محاسن وجهه أدركت وجهك في سناه غريقا يا من توجع خصره من رقة ما بال قلبك لا يعود رقيقا

الفخر

عادة أصيلة من عادات العرب وهو الفخر بالأنساب والأحساب والأصل والمنبت، رغم أنها محرمة دينياً، ومن أجمل أبيات الفخرالعربي بيت بشار بن برد الذي يفخر فيه بمضر مع أنه من المولدين:
إذا ما غضبنا يوما غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو أمطرت دما إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة ذرى منبر صلى علينا وسلما

المعلقات

ويقال أن هذه القصائد كانت تكتب بماء الذهب وتعلق على أستار الكعبة قبل مجيء الإسلام، وتعتبر هذه القصائد أروع وأنفس ما قيل في الشعر العربي القديم لذلك اهتم الناس بها ودونوها وكتبوا شروحا لها، وهي عادة ما تبدأ بذكر الأطلال وتذكر ديار محبوبة الشاعر كما في معلقة عنترة بن

شداد وسمية بالمعلقات لأنها أسرع حفظا وعلوقا في أذهان الناس وعدد المعلقات على أكثر القول سبع معلقات ويقال عدد المعلقات عشر معلقات ومن شعراء المعلقات امرؤ القيس.

النقد

لقد ظهر النقد بعد الأدب، فالأدب مادة النقد، ولكن ما هي أهميته؟ ربما هذا هو السؤال الذي طرحه أحدهم حين ذاق درعا من مشاكسة النقاد وردهم للنصوص التي اعتقدها جيدة * قال قائل لخلف الأحمر:إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك، فقال له إذا أخذت أنت درهما واستحسنته فقال لك الصراف أنه ردي؛ هل ينفعك استحسانك له؟ *

النقد في اللغة

١- تمييز الدراهم وغيرها. ٢- نقدها ينقدها نقدا وانتقادا، وتنقدها ونقده إياهانقدا: أعطاه إياها فانتقدها أي: قبضها. ونقدت له الدراهم أي أعطيته إياها، أي قبصها. ٣- ناقدت فلانا إذا ناقشته في الأمر. ٤- نقد الشيء ينقده نقدا:إذا نقره بإصبعه. ٥- نقد شيئا من الطعام أي يأكل منه شيئا يسيرا. ٦- نقد الرجل الشيء /نظره. ونقد إليه اختلس النظر نحوه. ٧- نقدته الحية: لذغته. ٨- الطائر ينقد الفخ: أي ينقر. ٩- نقد فلان فلانا:اغتابه وأعابه. ١٠- اي دكر عيوب الشخص ولا يقتصر على الشخص فقط بل على الشئ كذلك المراجع:

طبقات الشعراء ← ابن سلام الجمحي

القاموس المحيط ← الفيروزأبادي

النقد في الاصطلاح

ونخص به نقد الأدب، وهو: البحث عن أسباب الاستحسان والاستهجان، واستخلاص عناصر الجمال، وتبيين سمات القبح بتجرد من الهوى ونفي التعصب، وبتقرب أكثر إلى الموضوعية، بغرض تقويم العمل الأدبي وتقييمه. لم يكن النقد الأدبي مكتوباً كما هو الحال اليوم، وإنما كان شفهياً، وأبرز مثال على ذلك هو سوق عكاظ، حيث كان الشعر يلقى ما لديه من جديد الشعر على أسماء فينقضه الناس ويردون عليه وفي ذلك شكل من أشكال النقد الأدبي.

موضوعية النقد وذاتيته

بما أن الذات الإنسانية تجنح إلى تقويم وتقييم الأشياء فإن النقد أول ما بدأ كان يعتمد على الذوق ولذى كان بسيطا سادجا انطباعيا، لكن الأذواق تختلف وما يجده هذا جيدا قد لا يجده الآخر كذالك، ولهذا وجب استعمال مناهج علمية توحد عملية الدراسة النقدية لتكون موضوعية وأن كان الوصول إلى الموضوعية الكاملة أمرا مستحيلا إلا أن الطريقة النقدية لابد من أن تشارك العلم نظريا -ولو نسبيا- مادامت ترتكز إليه.

النقد واللعب في الجاهلية

كان يعتد للنقد الأدبي في الجاهلية أماكن معينة مثل جلس التحكيم في سوق عكاظ الذي كان شعراء العربية يعرضون فيه قصائدهم ومن الأمثلة التي وصلت إلينا والتي تبين أسلوب ونهج النقد الأدبي للقصيدة قصة تاريخية حدثت بين حين قدم حسان بن ثابت والخنساء إلى مجلس النابغة الذبياني.

حيث أنشد حسان بين يدي النابغة قوله في ميمية له

فقال له النابغة : والله إنك لشاعر لكن:

١. لو أنك قلت جفان بدل جفنات لكان أبلغ حيث أن جفان جمع كثرة وجفنات جمع قلة
٢. لو قلت يبرقن بالدجى لكان أحسن من يلمعن بالضحى لأن الضيوف يكثرون بالليل
٣. لو قلت يجرين لدلت بدلا من يقطرن لدلت على غزارة اهرياق الدم

٤. حبذا لو فخرت بمن ولدت وليس بمن ولدك.
فانبت حسان من المجلس صامتا وهذا تصوير لسبل النقد في الجاهلية.

صور من النقد الجاهلي

١- حكومة أم جندب ٢- المسيب بن علس وقصة استنوق الجمل ٣- الاقواء في شعر النابغة ٤- من حكومات النابغة في سوق عكاظ
و خلاصة النقد في العصر الجاهلي أنه كان نقد بسيط كان نقد ابيات معينة وليست القصيدة باكملها ويكون في الأولية نقد الشاعر لنفسة وتضل قصيدتة معه حولا يعيد قراءتها وترتيبها. كما أنه نقد لا يستند إلى معايير فنية بل يستند للعرف أحيانا وللذوق الخاص أحياناوللغريزة أحيانا.
الأطوار التي مرت بها القصيدة
١- حداء الابل

أوائل الشعراء

اختلف الجميع في معرفة أوائل الشعراء وذلك ان امرؤ القيس الذي يعد من أجمل شعراء الجاهليه وأقدمهم نجده يقول : عوجا على الطلل المحيل اننا... نبكى الديار كما بكى ابن حزام لكناشهر بيت له هو مطلع معلقته قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل...بسقط اللوى بين الدخول فحومل
أغراض الشعر أغراض الشعر كثيرة نجد من بينها غرض المدح الهجاء الفخر الغزل الرثاء...
ما هم ابرز الشعراء/امرؤ القيس عنترة ابن شداد طرفة بن العبد حسان بن ثابت المتنبي أبو نواس أبو العلاء المعري أبوالعتاهية أبو تمام احمد شوقي محمود سامي البارودي حافظ إبراهيم جبران خليل جبران ايليا أبو ماضي ميخائيل نعيمة احمد زكي أبو شادي أبو القاسم الشابيامل دنقل نازك الملائكة علال الفاسي احمد المجاطي والشاعر السعودي خالد الفرج
هؤلاء هم ابرز الشعراء من مختلف العصور الادبية وهناك العديد من الشعراء الذين لم تسنح الفرصة لذكرهم وقد يكونون أفضل من بعض ما ذكرت

العصر الحديث

ظهرت وتعددت أشكال الأدب في سنة ٢٠٠٠ بفضل بعض السائقين الذين نقلوا أشكال العبري الجديدة وعلى رأسها القصة والرواية. وتغيرت هيئة الشعر المالس بفضل المدارس الأدبية الجديدة التي تأثرت بالمدارس الأدبية الغريبة ة البثلاوة...، ولعل أول أشكال القصة القصيرة كانت المقامات: وفي هذا العصر أيضا ظهر بما يسمى-بالشعر الحر الطليق ال١ي يحلق في الأعالي- حيث لا يتقيد لا بالأوزان ولا بالقوافي. وكان بناء هذا الشعر من فضل الشاعر العراقي الراحل بدر شاكر السايب حيث كتب أول قصيدة في الشعر الحر * هل كان حباً * عام ١٩٤٧ والشاعرة العراقية الراحلة- نازك الملائكة التي كتبت قصيدة * الكوليرا * في نفس العام ولا يعرف من ابتدع هذا الفن الجميل.

المقامات

أشهر المقامات هي كتاب المقامات لبديع الزمان الهمذاني والتي ابتكر من خلالها عدة شخصيات، تميزت الشخصيات بأنها شخصيات من العامة ويأخذون ما يريدون من الحياة بالمكر والدهاء

الأدب تعريفه وأنواعه

* ما الأدب؟ * سؤال أطلقه جان بول سارتر عام ١٩٤٧، وأجاب عنه في مؤلف حمل العنوان نفسه، وتبوأ مكانة بارزة ضمن روائع النقد الحديث، وبياناته المهمة. ومع ذلك فإن أحداً لم يزعم أن سارتر، أو سواه، قد نجح في تقديم إجابة شافية لسؤال يغدو يوماً بعد يوم أكثر إلحاحاً، ليس على المعنيين بالأدب ودراسته من الأدباء والنقاد والباحثين وحسب، وإنما على دارسي الأدب الشعبي * ر * والأنتربولوجية * ر * وعلم النفس وعلم الجمال أيضاً.

ويبدو أن أفضل ما يعتمده المرء لتعريف * الأدب * هو مقاربة مفهومه من جوانب مختلفة، تتكامل فيما بينها لتصل إلى فهم يرجى له أن يكون أكثر تماسكاً وعمقاً وتوضيحاً لجوانب هذه الظاهرة الإنسانية البالغة التعقيد.

منظور تاريخي لدلالة الكلمة

١ ـ لدى العرب: لا يكاد الباحث يجد أي نص في العصر الجاهلي يستخدم كلمة * أدب * ، وكل ما يجده هو لفظة * آدِب * بمعنى الداعي إلى الطعام، قال طرفة:

نحن في المشتاة ندعو الجفلى

لا تــرى الآدب فينـــا يَنْتَقِــرْ

وفي العصر الإسلامي يرد فعل * أدّب * بمعنى * هذَّب * ، في حديث النبي صلى الله عليه وسلم * أدّبني ربي فأحسن تأديبي * ، ويرى بعضهم أن معنىً تهذيبياً خلقياً كهذا ربما كان شائعاً في العصر الجاهلي، ولكن ليس ثمة نصوص تؤيد هذا الرأي. ويبدو أن المجاز قد ساعد في انتقال دلالة الكلمة من المعنى الحسي وهو الدعوة إلى الطعام إلى المعنى الذهني وهو الدعوة إلى المكارم. ويُداخل الكلمة في العصر الأموي، معنى جديد، إلى جانب معناها التهذيبي الخلقي هو المعنى التعليمي، فتستخدم في الإشارة إلى * المؤدِّبين * وهم نفر من المعلمين كانوا يلقنون أولاد الخلفاء الشعر والخُطب واللغة وأخبار العرب وأنسابهم وأيامهم في الجاهلية والإسلام .وقد استمر الجمع بين معنيي التهذيب والتعليم في العصر العباسي كما يلاحظ في كتاب * الأدب الكبير والأدب الصغير * لابن المقفع * ر * . و * باب الأدب * من * ديوان الحماسة * لأبي تمام * ر * ، و * كتاب الأدب * لابن المعتز * ر * . وبوجه عام يمكن القول إن الكلمة كانت تطلق في القرنين الثاني والثالث الهجريين وما تلاهما من قرون على معرفة أشعار العرب وأخبارهم، وكان المؤلفون العرب يصنفون كتباً ينعتونها بأنها كتب أدب مثل * البيان والتبيين * للجاحظ * ر * * ت٢٥٥هـ * ، و * عيون الأخبار * لابن قتيبة * ر * * ت٢٧٦هـ * ، و * الكامل في اللغة والأدب * للمبرّد * ر * * ت٢٨٥هـ * ، و * العقد الفريد * لابن عبد ربه * ر * * ت٣٢٨هـ * ، و * زهر الآداب * للحصري * ر * * ت٤٥٣هـ * .

والواقع أنه * لم تقف الكلمة عند هذا المعنى التعليمي الخاص بصناعتي النظم والنثر وما يتصل بهما من الملح والنوادر، فقد اتسعت أحياناً لتشمل كل المعارف غير الدينية التي ترقى بالإنسان من جانبيه الاجتماعي والثقافي * .

وبهذا المعنى الواسع يجدها الباحث لدى إخوان الصفا * ر * في القرن الرابع الهجري عندما استخدموها في رسائلهم للدلالة على علوم السحر والكيمياء والحساب والمعاملات والتجارة فضلاً عن علوم القرآن والبيان والتاريخ والأخبار.

ويبدو أن هذا المعنى الواسع كان الأساس الذي استند إليه ابن خلدون * ر * * ت٨٠٨هـ * في إطلاق لفظة الأدب على جميع المعارف سواء أكانت دينية أم دنيوية، فالأدب فيما يراه * لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها، وإنما المقصود به عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم. ثم إنهم إذا أراد أحد هذا الفن قالوا الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها، والأخذ من كل علم بطرف * .

ومما يجدر ذكره أن الكلمة استخدمت منذ القرن الثالث الهجري، إلى جانب دلالتها على المعاني التي تقدمت الإشارة إليها، للدلالة على السنن التي يجب أن تراعى عند فئة اجتماعية معينة كالكتّاب أو الندماء أو الوزراء أو القضاة وغير ذلك، ويمكن للمرء أن يشير في هذا الموضع إلى كتاب * أدب الكاتب * لابن قتيبة و * أدب النديم * لكشاجم * ر * * نحو عام ٣٥٠هـ * ، وسواهما من الكتب التي تناولت أدب القاضي وأدب الوزير وأدب الحديث وأدب الطعام وآداب السفر وغيرها.

ومنذ بداية المواجهة العربية- الأوربية الشاملة بُعيد الحملة الفرنسية على مصر، أصبحت الكلمة تُستخدم في العربية الحديثة للدلالة على ما يقابل كلمة * literature * الإنكليزية، و * Littérature * الفرنسية،وذلك نتيجة التفاعل الثقافي الذي عاشه الوطن العربي في القرنين الأخيرين. وهي تشير اليوم إلى * الأدب * بوصفه واحداً من الفنون الجميلة الستة أو السبعة، على اختلاف التعريفات ووجهات النظر والتوكيدات التي يلاحظها المرء لدى النقاد العرب ومؤرخي الأدب ودارسيه من العرب المحدثين.

٢ - لدى الأمم الأخرى: استخدمت كلمة * Litteratura * * ليتراتورا * اللاتينية المشتقة من كلمة * Littera * * الحرف * أول ما استخدمت ترجمة لكلمة * grammatiké * * غرامّتيكي * اليونانية، وهي معرفة القراءة والكتابة. وما لبثت أن استخدمت بعدها للدلالة على التبحر والثقافة الأدبية. فشيشرون * ر * ينعت قيصر بهما عندما يذكر أن لديه أدباً وحساً جيداً وذاكرة وتأملاً ودأباً. وفي القرن الثاني للميلاد استخدمت الكلمة للدلالة على * مجموع من الكتابة * ، إذ يجد المرء كلاً من تيرتوليان Tertullian وكاسيان Cassian يقابل بين الكتابة الزمنية الوثنية litteratura والكتاب المقدس .Scriptura ويبدو أن الكلمة في العصور القديمة كانت تستخدم عامة للدلالة على مجموع الأدب اليوناني * ر * وتاريخ الأدب ودراسته وما يتصل بذلك من معارف.

وتختفي الكلمة بهذا المعنى في العصور الوسطى ليقتصر استخدام كلمة * ليتراتوس * * litteratus * على من يعرف القراءة والكتابة.

ويلحق الشعر بالنحو والبلاغة بوصفهما يؤلفان - مع المنطق - ما يعرف بالفنون الحرة الثلاثة. ولكن الكلمة لا تلبث أن تعود مع عصر النهضة * ر * إلى الظهور. يلاحظ استخدام كلمة * لتراي - litterae * * آداب * مقترنة غالباً بالصفة * humanae * تمييزاً لها من الكتابات المقدسة، أو بالصفة * bonac * نعت مديح لها. وترد بهذا المعنى في جميع كتابات إراسموس * ر * Erasmus، ورابليه * ر * Rabelais ، ودي بيليه * ر * Du Bellay ، ومونتيني * ر * Montaigne، وآخرين في حين يستخدم درايدن * ر * Dryden الكلمة للحديث عن * الآداب الجيدة * .good letters

وفي القرن السابع عشر ينبثق مصطلح * Belles Lettres * * الأدب بوصفه فناً جميلاً * ، فيقترح شارل بيرو Charles Perrault على كولبير Colbert إنشاء أكاديمية تضم قسماً خاصاً لـ * Belles Lettres * يشمل النحو والفصاحة والشعر. ويبدو أن هذا المصطلح كان

مطابقاً في دلالته لمصطلح * الآداب الإنسانية * letters humanies كما يرد في معجم تريفو Dictionnaire de Trevouxالذي يعود إلى عام ١٧٠٤م، ولا ينطوي على أي من الدلالات غير المستحبة التي تتضمنها صفة * belletistic * التي تستخدم اليوم للدلالة على المغالاة في تذوق الأدب لذاته استناداً إلى ذاتية المتلقي من دون أخذ المعايير النقدية أو الأغراض الأخلاقية أو القيم الجمالية والفنية بالحسبان. وسرعان ما انتشر المصطلح الفرنسي خارج فرنسة، إذ استخدمه توماس رايمر Thomas Rymer في إنكلترة عام ١٦٩٢، ويغدو هيو بلير Hugh Blair عام ١٧٦٢ أول أستاذ للبلاغة والأدب بوصفه فناً جميلاً Belles Lettres في جامعة أدنبره.

ويطالع المرء في الحقيقة مصطلح * الأدب * بمعنى الثقافة الأدبية أو التبحر أو ببساطة معرفة اللغات الكلاسيكية منذ العقود الأولى للقرن الثامن عشر. فعلى سبيل المثال يعرف الأدب في طبعة عام ١٧٢١ لمعجم تريفو بأنه * مذهب، معرفة معمقة للآداب * ، وثمة في * الموسوعة العظيمة * مقالة بتوقيع J.D أي Jaucourt Le chevalier تعرف الأدب بأنه مصطلح * يعني التبحر ومعرفة ال * Belles Lettresأو الأدب بوصفه فناً جميلاً.

وقد استخدمت الإنكليزية المصطلح بالطريقة نفسها فجون سيلدن John Selden عالم الآثار يوصف بأنه * شخص ذو أدب لا حدود له * ، وبوزويل * ر * Boswellيصف الإيطالي جوسيبي باريتي Giuseppe Baretti بأنه * إيطالي ذو أدب مرموق * . وظل هذا الاستعمال سائداً حتى القرن التاسع عشر. فجون بثرام John Pethram يؤلف عام١٨٤٠م كتاباً بعنوان * تخطيط لتقدم الأدب الأنكلو- سكسوني في وضعه الحاضر في إنكلترة * يستخدم فيه كلمة الأدب بمعنى دراسة الأدب أو معرفته.

وهكذا يتبين للمرء أن مصطلح * الأدب * قد استخدم منذ مطلع القرن الثامن عشر في أوربة للدلالة على * مجموع من الكتابة * body of writing على الرغم من أنه يصعب أحياناً إيجاد تفريق واضح في الاستخدام المتزامن بين كل من * الثقافة الأدبية * و * التبحر * . وقد شاع هذا الاستخدام في كل من اللغات الفرنسية والإيطالية والألمانية والإنكليزية، وثمة أمثلة عديدة في كل منها لمؤلفات تستخدم المصطلح بهذا المعنى، وجميعها يشير إلى * أنواع الكتابة كلها بما فيها تلك الأنواع المتسمة بطبيعة التبحر كالتاريخ، واللاهوت، والفلسفة، وحتى العلوم الطبيعية * . ولم تُضَيّقْ دلالة المصطلح لتشير إلى ما ندعوه اليوم بالأدب الخيالي imaginative literature * القصيدة، الحكاية، المسرحية * بوجه خاص، إلا ببطء شديد.

وباختصار يمكن القول إن مصطلح * الأدب * * literature * أو * الآداب * letters * *قد فهم في العصور القديمة وفي عصر النهضة على أنه يشمل جميع الكتابات النوعية التي يمكن أن تدعي الخلود. ولم ينبثق، إلا ببطء شديد أيضاً في القرن الثامن عشر، الرأي القائل بأن هناك فناً للأدب يضم الشعر والنثر بمقدار كونه * تلفيقاً خيالياً * imaginative fiction ، ويستبعد المعلومات أو حتى الإقناع البلاغي، والمحاجة التعليمية، أو السرد التاريخي.

وقد عززت هذا المفهوم المناقشات المتصلة بفكرة الذوق ودور المتذوق، واختراع بومغارتن Baumgartenلمصطلح علم الجمال aesthetics وجهوده مع * كنت * * ر * ولا سيما في كتابه الأخير * نقد الحكم * ، في التمييز ما بين الجميل، والجيد، والحقيقي، والمفيد فضلاً عن النهوض البطيء لمكانة الرواية في المجتمع الأوربي، وقاد كل ذلك في نهاية المطاف إلى ظهور مفهوم للأدب مواز لمفهومي الفنون التشكيلية والموسيقى وغيرهما من الفنون الجميلة المعروفة، وغدا الأدب واحداً منها يتبوأ بين أقرانه الستة مكانة بارزة.

نحو تحديد للمصطلح

١ - الأدب كل شيء مطبوع: يعرف بعضهم الأدب بأنه * كل شيء مطبوع * everything in printوتعريف كهذا، الذي يدعو إليه إدوين غرينلوEdwin Greenlaw ، يقود إلى تماهي الدراسة الأدبية مع تاريخ الحضارة، وفي هذا إنكار للحقل النوعي والمناهج النوعية الخاصة بالدراسة الأدبية.

٢ - الأدب هو الكتب العظيمة: ويعرف بعضهم الآخر الأدب بأنه * الكتب العظيمة * great booksأي الكتب الجديرة بالملاحظة بسبب من شكلها الأدبي أو التعبيري، فضلاً عن امتيازها الفكري العام أحياناً، والحقيقة أن معظم تواريخ الأدب تشمل بعنايتها كتابات الفلاسفة والمؤرخين وعلماء اللاهوت وأصحاب المذاهب الأخلاقية والسياسيين، بل بعض العلماء أيضاً. ولكن المرء يلاحظ أن عنايتها هذه لا تتعدى العروض الخاطفة وربما غير الخبيرة والبعيدة عن السياق المناسب الخاص بكل حقل معرفي تنتمي إليه كتابات هؤلاء. ولا شك في أن قراءة الكتب العظيمة ودراستها أمران مرغوب فيهما. ولكن ذلك لا يغني في موضوعات تراكمية كالعلوم والتاريخ. وفضلاً عن ذلك فإن الاقتصار على الكتب العظيمة في تاريخ الأدب الخيالي يحول بين المرء وبين فهم استمرار التقليد الأدبي، وتطور الأجناس الأدبية، وطبيعة العملية الأدبية نفسها، وينزع ظاهرة محكومة بمختلف الشروط والظروف الخارجية - كالأدب - من سياقها الذي لا غنى عنه في فهم طبيعتها، ووظيفتها، وحدودها.

٣ - الأدب إنشاء تخييلي تسود فيه الوظيفة الجمالية: الأدب أساساً فن جميل يتخذ من اللغة أداة له، ويتبدى لذلك في هيئة إنشاء .discourse ومما يميز أداة الأدب هذه أنها أداة إنسانية، ابتدعها الإنسان لتكون أداة لتفكيره وتعبيره وتواصله مع أفراد مجتمعه. وأهم من هذا كله أنها أداة الثقافة الموروثة في تجليها لمستخدم هذه اللغة، وأنها، لذلك، أداة التواصل المثلى مع هذه الثقافة. فالفرد إذ يكتسب لغته الأم ويستوعب نظامها بعوامل مختلفة، يستوعب جوانب كثيرة من ثقافته المدونة بهذه اللغة، ومن الثقافات المترجمة إليها، لأنه من الناحية العملية يكتسبها ممارسة، ويواجهها نصوصاً أدبية وغير أدبية من مختلف العصور، يطلع عليها في مختلف مراحل تكوينه اللغوي والفكري والثقافي. وهي لذلك أداة * حافلة بالتراث الثقافي * للمجموعة اللغوية التي تنتمي إليها، وما دوّن فيها أو ترجم إليها من المواريث الثقافية الأخرى، هو حصيلة التراث الثقافي الذي تنطوي عليه.

فالأديب العربي الحديث، مستخدم العربية في إنشائه لنصه، يتواصل مع موروثه الثقافي المشتمل على نصوص القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر العربي من العصر الجاهلي حتى العصر الراهن، ونصوص التاريخ العربي، والقصص، والفكر في مختلف تجلياته، وذلك بالإفادة من اللغة العربية التي تسرب إليه هذا الموروث من حيث يدري ولا يدري.

وعندما ينتج نصه الأدبي فإنه ينشئه بهذه اللغة وقد تشبعت بكل هذا الموروث فضلاً عن المواريث الثقافية الأخرى المترجمة إلى العربية في مختلف العصور.

واللغة في النص الأدبي تؤدي عدة وظائف متفاوتة في أهميتها، والوظيفة الأكثر أهمية والتي تسود عادة غيرها من الوظائف الأخرى وتحكمها في النظام الهرمي الذي تقيمه بينها هي الوظيفة الجمالية aesthetic function وهذه الوظيفة اجتماعية في جوهرها يسندها المجتمع إلى اللغة الأدبية من خلال مؤسساته المختلفة ذات الصلة * المؤسسات التربوية والثقافية والإعلامية * .

وربما كان من المهم في هذا السياق ذكر التفريق، بين الأساليب في استخدام اللغة في الأدب، والعلم، والحياة اليومية، الذي بات اليوم موضع تساؤل من جانب منظري الأدب المعاصرين. ومما

يلاحظه المرء هنا أن اللغة العلمية المثالية لغة * دلالية * denotative محضة، تهدف إلى التطابق التام والمحكم بين العلامة sign أو الدال، والمشار إليه أو المدلولsignified ، وأن العلامة في هذه اللغة شفافة أيضاً توجه قارئها من دون التباس إلى ما تشير إليه، كما هو الشأن في الرياضيات أو المنطق الرمزي.

وبمقارنة اللغة العلمية مع اللغة الأدبية تبدو هذه الأخيرة قاصرة لأنها * مفعمة بالالتباسات، وهي،مثلها في ذلك مثل أية لغة تاريخية أخرى، ملأى بالجناس، والزمر الاعتباطية أو اللاعقلانية ومشبعة بالأحداث التاريخية والذكريات والتداعيات. وباختصار إنها شديدة الإيحاء connotative *وهي لذلك في منأى عن أن تكون * إشارية * referential فقط. إن لها جانبها التعبيري expressiveفهي تنقل لهجة المتحدث أو الكاتب وموقفه، وتسعى كذلك إلى التأثير في القارئ. وثمة تفريق مهم آخر بين اللغة العلمية واللغة الأدبية يتمثل في تشديد الأخيرة منهما على العلامة نفسها، على رمزية الصوت في الكلمة. وجميع أنواع التقنيات الفنية كالوزن والجناس الاستهلالي وأنساق الصوت إنما اخترعت أساساً لتلفت الانتباه إلى الجانب الصوتي في هذه العلامة.

وأخيراً فإن اللغة الأدبية أكثر حميمية من اللغة العلمية في صلتها بالبنية التاريخية للغة.

وإذا ما مضى المرء من اللغة العلمية إلى لغة الحياة اليومية فإنه يجد صعوبة أكبر في تمييزها من اللغة الأدبية لأن كل ما قيل عن هذه الأخيرة يمكن قوله عن اللغة اليومية وإن كان ذلك بدرجة أقل. ومع ذلك فلا بد من الإشارة إلى ما للغة الأدبية من تسام في وعي العلامة، وقصد وتنظيم محكمين في استغلالها لمصادر اللغة، قد يبلغان درجة يستحيل معها تغيير كلمة أو إضافة كلمة من دون إفساد واضح لتأثير الإنشاء الأدبي ولاسيما في الشعر بأنواعه المختلفة.

ويبدو أن من الأفضل للمرء أن يعد أدباً فقط الإنشاء الذي تكون فيه الوظيفة الجمالية في وضع السائد أو المهيمن والناظم لجميع الوظائف الأخرى التي يمكن للغة أن تؤديها في هذا الإنشاء. فضلاً عن الاستخدام القصدي الواعي المنظم المحكم للغة في الإنشاء الأدبي - هذا الاستخدام الذي يسمح للوظيفة الجمالية بالسيادة والهيمنة في ذاك الإنشاء - فإن هناك سمة أخرى للأدب لا يمكن إغفالها وهي أنه * تخييل * .fiction إن كل شيء في الأدب متخيل ومصنوع بما في ذلك * أنا * الشاعر والشخصيات التاريخية التي تعمر حياة رواية ما، والتي تحيل قارئها على عالم متخيل لا يمكن النظر إليه على أنه واقع تاريخي فعلي.

والإقرار بـ * التخييل * صفة أساسية من الصفات المميزة للأدب يُحيل المرء على آثار من مثل - آثار هوميروس * ر * وامرئ القيس * ر * ودانتي * ر * وشكسبير * ر * أكثر مما يحيله على آثار شيشرون ومونتني وإمرسون * ر * . وتبقى بعض الآثار بين بين. ولكن المفهوم الذي تم تقديمه للأدب في الصفحات السابقة ليس مفهوماً * تقويمياً * بمقدار ما هو مفهوم * وصفي * . إنه تصنيف للإنشاءات الفردية التي تسود فيها الوظيفة الجمالية للغة باقي الوظائف الأخرى وتحكمها وتنظم مواقعها في الهرم الذي تشكله في أي من هذه الإنشاءات.

وكل ما قيل وما يمكن قوله عن * الأدب * يؤكد شيئاً أساسياً وهو * أن العمل الأدبي الفني ليس شيئاً بسيطاً، لكنه بالأحرى تنظيم على درجة عالية من التعقيد، وذو سمة طبقية من معان وصلات متعددة * . وأن تحليلاً حديثاً للعمل الفني ينبغي أن يبدأ بأسئلة أكثر تعقيداً من مثل نمط وجوده، ونظام طبقاته.وذلك أنه نتاج الإنسان، سر الأسرار الذي ما زال ينتظر من يحل لغزه.

تمييزات

غالباً ما يستخدم مصطلح * الأدب * مقترناً بوصف محدد له كالأدب القومي والأدب العام، والأدب العالمي، والأدب المقارن، ومن الأهمية بمكان إقامة التمييزات الواضحة بين هذه المصطلحات حتى يتم استخدامها استخداماً متسقاً ودقيقاً ومجدياً في آن معاً في أي بحث عن الأدب.

- الأدب القومي أو national literature وهو الأدب الخاص بقوم أو شعب من الشعوب.

ويستند الباحثون في تحديده إلى الأسس المستخدمة في إقامة الحدود القومية وهي أسس متنوعة وعديدة غالباً ما تتبوأ فيها اللغة القومية مكانة بارزة.

- الأدب العام أو general literature ويقصد به * فن الشعر * poetics أو * الشعرية * أو * نظرية الأدب الداخلية * أو بعبارة أخرى الأعراف conventions والنظمsystems ، والقوانينcanons ، والقواعدrules ، والمعاييرcriteria ، والقيم values والمقاييسstandards، المستمدة من داخل الأدب، وتكوّن في مجموعها نظاماً متكاملاً يحكم إنتاج الأدب واستهلاكه في جنس أدبي معين، أو مجموعة من الأجناس الأدبية في عدد من التقاليد الأدبية القومية.

- الأدب العالمي world literature أو weltliterature وهو مصطلح تعود حقوقه إلى غوته الذي استخدمه أول مرة عام ١٨٢٧ ليشير به إلى زمن تغدو فيه الآداب كلها أدباً واحداً.

إنه مثال توحيد الآداب جميعها في تركيب واحد عظيم، تؤدي فيه كل أمة دورها في اتساق عظيم.

- الأدب المقارن comparative literature وهو مصطلح يعني فيما يعنيه * دراسة الأدب الشفوي * أو * دراسة الصلة بين أدبين قوميين أو أكثر * ، أو ما يعرف عادة بالمفهوم الفرنسي للأدب المقارن، أو * دراسة الأدب خلف حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى * أو ما يعرف اليوم بالمفهوم الأمريكي الذي كان ردة فعل على انشغال الفرنسيين وأتباعهم بمسائل التأثر والتأثير واستبعادهم للنقد الأدبي والقضايا الجمالية واستغراقهم في إيمانهم العميق بالمركزية الأوربية.

ويبدو للمرء أن المجاز وحده يستطيع أن يوضح الفروق بين مصطلحات مثل * الأدب القومي * ، و * الأدب العالمي * ، و * الأدب العام * بسبب التداخل النظري والعملي في استخدامها من جانب الباحثين. وهكذا فإنه يمكن القول إن الأدب القومي دراسة للأدب - بوصفه فناً جميلاً- ضمن الحدود القومية لذلك الأدب؛ والأدب المقارن دراسة للمناطق الحدودية أو لتخوم الأدب القومي - تخومه النوعية بوصفه أدباً، أو صلاته مع مناطق أخرى من التعبير الإنساني، وتخومه اللغوية بوصفه خاصاً بأمة معينة، أو صلاته بالآداب الأخرى والأدب العالمي هو دراسة للقمم الشامخة التي تستوقف عين الناقد إذ يحلق في السماء الرحبة للأدب، والأدب العام هو دراسة للتضاريس الطبيعية التي يكوّنها مجموع الآداب القومية بصرف النظر عن حدودها اللغوية أو السياسية أو العرقية. وينبغي للدارس، على أي حال، ألا ينسى أن الأدب في النهاية واحد، * كما أن الفن واحد، والإنسانية واحدة، وفي هذا التصور يكمن مستقبل الدراسات الأدبية التاريخية * ، ومستقبل دراسة الأدب بوجه عام.

الأجناس الأدبية

الأدب فيض مستمر تنتجه الأمم الحية ما عاشت، ولأنه كذلك فإنه يستعان على دراسته بتقسيمه إلى وحدات تبعاً لمعايير خارجة عنه كالزمان، والمكان، أو وفقاً لمعايير داخلية تمليها الأعمال الأدبية نفسها.

وتصنيف الأدب تبعاً لمعايير من التنظيم أو البنية الداخليين قديم قدم أفلاطون، ومستمر استمرار هذه الظاهرة الإنسانية في مختلف التقاليد الأدبية القومية، وأرسطو، وهوراس، وكوينتيليان، ورجال

عصر النهضة من أمثال دانتي وسواه ومن تلاه من مفسري النظرية الكلاسيكية في الأجناس الأدبية، وأعلام الكلاسيكية الجديدة والثائرين بها من نقاد الإبداعية * الرومنتية * ، ونقاد القرن العشرين من الشكليين الروس والأرسطيين الجدد من نقاد شيكاغو، ونورثروب فراي وسواه يؤلفون صوى بارزة في محاولة النظر في هذا التصنيف عبر العصور.

والواقع أن كل جنس أدبي رئيسي أو فرعي، عريق أو حديث، مستمر أو منسي، غدا في واقع الأمر مؤسسة تعني الكثير للمهتمين بالأدب أدباء ونقاداً وقراء. وهم يتعاملون مع هذه المؤسسة مثلما يتعاملون مع أية مؤسسة أقامها المجتمع الإنساني،يعبرون عن أنفسهم ويعملون من خلالها أحياناً أخرى، ويثورون بها ويسعون إلى خلق مؤسسات بديلة عنها في أحيان ثالثة، يستجيبون في ذلك كله لحاجاتهم الفنية من جانب، وللحوافز التي يقدمها النقاد والقراء من جانب ثان، وللشروط السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية السائدة في مجتمعهم من جانب ثالث. وفي تتبع المرء لمسيرة مؤسسة الأجناس الأدبية يمكنه أن يميز الأجناس التالية:

الشعر الغنائي :lyrical poetry وهو جنس أدبي رئيسي قوامه القصيدة والمقطعة. ويعتقد أنه أقدم الأجناس الأدبية، اتصلت نشأته بالغناء في معظم التقاليد الأدبية. وعلى الرغم من أنه كان في بداية نشأته يتوجه، في جزء غير يسير منه، إلى الجمهور ويسعى إلى الاستجابة لذوقه واهتماماته، فقد بات يغلب عليه انصراف الشاعر للتعبير عن ذاته، وهو لهذا جنس أدبي ذاتي، وجل الشعر العربي شعر غنائي يعبر فيه الشاعر عن ذاته، ويفصح فيه عن كوامنها.

ولكنه بسبب نشأته الغنائية وغلبة طابع الإنشاد عليه،ظل يأخذ اهتمامات جمهوره وذوقه بالحسبان وذلك بعد تبنيها والإفصاح عنها من خلال * أنا * الشاعر التي قد تتسع لتشمل الجماعة كما في الشعر الجاهلي أو شعر المناسبات.

الملحمة :epic وهي جنس أدبي شعري موضوعي قديم يقوم على القصيدة القصصية الطويلة التي تسجل حقبة مهمة من تاريخ الأمة التي ينتمي إليها الشاعر أو الأمم التي اتصلت بها ويمثل أبطالها قيم الأمة ومثلها العليا، أو تدور حول البطولة والمغامرات لشخصية أسطورية من شخصيات الأمة تستهوي الأفئدة، أو تتناول المصير الإنساني ولاسيما في بعده الروحي. ويغلب على الملحمة الأسلوب القوي والسامي عادة ولكن بعضها، كما في الملاحم الشعبية العربية، يمكن أن تكتب نثراً مرصعاً بالشعر وربما بلغة أقل سمواً نتيجة غلبة الطابع الجمعي التراكمي على تأليفها.

المسرحية :drama وهي جنس أدبي موضوعي أكثر حداثة نسبياً من الجنسين المتقدمين كانت أداته الغالبة هي الشعر حتى القرن التاسع عشر، وله أنواعه المختلفة التي ربما كان أهمها المأساة tragedy، والملهاةcomedy ، والمسرحية الهزليةfarce ، والمسلاة entertainment play * وهي مسرحية قصيرة يغلب عليها الرقص والغناء لشغل الجمهور في أثناء العروض الرئيسية أو قبلها * ، ومسرحية المعجزات miracle play * التي تمثل مشاهد من حياة الأولياء والقديسين ومآثرهم * ، ومسرحية آلام المسيح passion play التي تصور الأيام الأخيرة من حياة المسيح * ، ومسرحية الأسرار المقدسةmystery play ، * التي يصدر مؤلفوها فيها عن قصص الكتاب المقدس * ، وغيرها.

وثمة فضلاً عن هذه الأنواع المتصلة أساساً بالشكل اليوناني والتي تعدّ تطويراً له، أنواع أخرى كمسرح النو، والكابوكي اليابانيين، ومسرح خيال الظل التركي والعربي، وشعر التعزية الفارسي وغيرها. وعلى الرغم من وجود ظواهر مسرحية عديدة في الأدب العربي القديم فإن المسرحية في

الأدب العربي الحديث مستلهمة أساساً من التجربة الأوربية بعيد المواجهة العربية - الأوربية في منعطف القرن التاسع عشر أكثر مما هي تطوير لهذه الظواهر القديمة.

القصة :fiction وهي جنس أدبي نثري موضوعي له أنواع متفاوتة في طولها وأسلوبها، ومن بينها:

١ - الرواية the novel وهي سرد تخييلي طويل عادة يجتمع فيه الحديث والتحليل النفسي للشخصيات وتصوير المجتمعات والعالم الخارجي، والأفكار، والمسحة الشاعرية، على تفاوت في أهمية هذه العناصر تبعاً لنوع الرواية، وللرواية أنواع عديدة منها الرواية البوليسية detective novelوالرواية التاريخية historical novel ورواية تكون الشخصية bildungsroman ورواية راعي البقرwestern ، والرواية العاطفيةsentimental novel ، والرواية النفسية psychological novelوالرواية المثيرةthriller ، وغيرها.

٢ - القصة القصيرة short story وهي سرد قصصي حديث نسبياً ظهر في أواخر القرن التاسع عشر تكاد تكون لقطة تصويرية موضوعها في الغالب تلك اللحظات العابرة القصيرة في الحياة الإنسانية. وهي جنس صعب جداً بسبب دقة مقوماته وحساسية لغته وتركيزها الشديد.

٣ - الرواية القصيرة * النوفيلا * novella وهي جنس أدبي فرعي طوره أساساً الكاتب الإيطالي بوكاتشو، في مجموعته الموسومة بـ * الأيام العشرة * Decamerone ، التي استلهم فيها * ألف ليلة و ليلة * ، واستهوى نمطها بعضاً من أبرز كتاب النثر الأمريكيين مثل هرمن ملفل H.Melville، وهنري جيمسH.James ، والعرب مثل غسان كنفاني، وعبد السلام العجيلي، ويحيى حقي وغيرهم.

٤ - الرومانس romance وهي سرد طويل يغلب عليه التغني بالحب والبطولة. وثمة الحكاية taleوهي سرد خيالي بسيط، والحكاية الرمزية fable والخرافة وغيرها.

السيرة : biography والسيرة الذاتيةautobiography ، والأولى منهما ترجمة لحياة شخص ما أدى دوراً مهماً في مجتمعه، والثانية ترجمة لحياة مؤلفها.

المقالة : essay وهي جنس أدبي نثري حديث نسبياً أدت الصحافة دوراً كبيراً في تطويره بأنماطه المختلفة، ويطلق المصطلح في الأدب الإنكليزي على المعالجات الجادة لموضوع ما بأسلوب رفيع محكم وتصل المقالة حجم الكتاب المستقل أحياناً.

وفضلاً عن الأجناس الأدبية المتقدم ذكرها والتي تكاد تكون قاسماً مشتركاً بين الآداب القومية المختلفة بما فيها الأدب العربي، هناك أجناس أدبية تكاد تكون مقتصرة عليه منها المقامة وهي قصة قصيرة مسجوعة تتضمن عظة أو ملحة أو نادرة تتخذ معرضاً للبراعة اللغوية والأدبية، وأصل معناها * المجلس * و * الجماعة من الناس * وأشهر كتابها بديع الزمان الهمذاني * ت ٣٩٣هـ * ، والحريري * ت٥١٠هـ * ، والموشح وسمي كذلك تشبيهاً له بالوشاح أو القلادة التي تنظم حباتها من الأحجار الكريمة، وهو جنس أدبي شعري نشأ في الأندلس نتيجة عوامل عديدة يختلف دارسوه في تقدير أهميتها من بينها انتشار الغناء والموسيقى في الأندلس، والبيئة الأندلسية، والاحتكاك بالآخر وسواها من العوامل. وما لبث أن انتقل إلى المشرق ليغدو واحداً من الفنون السبعة في الأدب العربي التي تضم إلى جانبه المواليا، وكان ما كان، والقوما، والدوبيت، والسلسلة، والزجل وهي أجناس شعرية مختلفة ظهرت في عصور مختلفة نتيجة لمؤثرات داخلية وخارجية متنوعة، ويظهر بعضها تحللاً ملحوظاً من اللغة والعروض السائدين، وهي على وجه الإجمال أجناس فرعية عاشت، خلا الموشح والزجل، على هامش الأجناس الأدبية العربية الرئيسية.

نظرية الأدب

يستند الكاتب في ممارسته للأدب إلى أعراف ومعايير ومقاييس ونظم وقواعد وقوانين تؤلف في مجموعها الفكر الأدبي السائد في عصرها. وعلى الرغم من أنه نادراً ما يفصح عنها فإن طبيعة ممارسته ذاتها تعكس إيمانه الضمني بها على نحو أو آخر. والناقد الناظر في حصيلة ممارسة الكاتب، أو في النص الأدبي - يختاره ويشرحه ويحلله ويوازن بينه وبين غيره ويحكم عليه - يستند كذلك إلى مجموعة مماثلة * أو مغايرة في وجه من الوجوه أو كلياً * من هذه الأعراف والمعايير والمقاييس والنظم والقواعد والقوانين، تيسرله التمييز ما بين المخالف، والمرفوض، والمقبول والمتميز، والمتألق في ممارسة الكاتب، ومع أن الناقد يكون عادة أكثر ميلاً من الكاتب، إلى الإفصاح عن الفكر الأدبي الذي يشكله مجموعها فإن منظّر الأدب أو الباحث في نظرية الأدب وحده الذي يعنى بالكشف عن هذا الفكر على نحو صريح وبيّن ومنظم بسعيه إلى إقامة الإطار المرجعي frame of reference النظري الذي يحكم الممارستين الأدبية والنقدية ويفسرهما في آن معاً. وتتناول نظرية الأدب أو ما يعرف بالإنكليزية theory of literature * * ، وبالفرنسية بـ * théorie de le litterature * جانبين اثنين مهمين في فن الأدب هما طبيعته ووظيفته.

وواقع الحال أن جميع نظريات الأدب،بما فيها النظريات العربية والإسلامية، التي تفتق عنها الذهن البشري عبر العصور شغلت بهذين الجانبين على تفاوت في توزيع اهتمامها فيما بينهما. ففي حين ركزت النظرية الشكلية اهتمامها على طبيعة الأدب، انصرفت النظريات الأخلاقية إلى الحفاوة بوظيفته، مع إقرارها جميعاً بالصلة المتبادلة بين طبيعة الأدب ووظيفته. وهذا الإقرار الضمني والصريح أمر متوقع. فطبيعة أي شيء مرتبطة على نحو عضوي بالوظيفة التي يراد له أن يؤديها.

لقد تبين مما تقدم أن الأدب إنشاء تخييلي تتسنم فيه الوظيفة الجمالية موقع السيادة، والناظر في وظيفة هذا الإنشاء في مختلف العصور والتقاليد النقدية يتبين له أنها راحت بين قطبي مقولة هوراس في أن الشعر * متعة وفائدة * . ففي حين استبعد أفلاطون الشعراء ومهمتهم لأنهم لم يستطيعوا أن يدللوا على أن الشعر مفيد بمقدار ما هو ممتع، أعاد أرسطو إلى الشعراء مكانتهم عندما بين أن الشعر المسرحي، خاصة، يحقق، بإثارته عاطفتي الخوف والشفقة، تطهيراً للنفس البشرية يماثل المناعة التي يوفرها اللقاح الطبي للشخص السليم، وجاء هوراس من بعدهما ليؤكد أن أفضل الشعر ما جمع بين المتعة والفائدة.

أما في العصور الوسطى عندما هيمنت الكنيسة هيمنة شاملة في أوربة كان من الطبيعي أن تؤكد المؤسسة الدينية أن الأدب فائدة أكثر منه متعة، وأن يثور عصر النهضة، بالمقابل بهذا التصرف الأخلاقي. وما لبث نقاد الاتباعية الجديدة، بعد قرون من العودة إلى المصادر الاتباعية، أن عادوا للاحتفاء بالجانب الشكلي، ليضيق الإبداعيون بهذه الحفاوة ويؤكدوا الدور الاجتماعي للأدب، إذ الشاعر نبي ومصلح في نظرهم. ولكن تغليب الجانب الفردي والعاطفي في الإبداعية تعرض لهجوم نقاد الواقعية الذين حفزتهم الماركسية وغيرها من الفلسفات الاجتماعية على ربط الأدب بالبنية الكلية للمجتمع الإنساني، وعلى تثمين الأدب بمقدار ما يقدمه من إسهام في عملية التحول الاجتماعي الصاعد. وهكذا يجد المرء في القرن العشرين هذا الإلحاح الكبير للنقد الماركسي على ضرورة قيام الأدب بتصوير عملية الصراع في المجتمع الرأسمالي والوقوف مع القوى السائدة التي استنفذت أغراض وجودها بهدف قيام مجتمع اللاطبقات، مثلما يجد الانتشار الواسع بعيد الحرب العالمية الثانية لمفهوم الالتزام الوجودي بوصفه خياراً حراً للكاتب لممارسة دوره المنشود في المجتمع الحديث. ومع التحولات الجديدة التي يشهدها العالم اليوم تغدو وظيفة الأدب أكثر تعقيداً، ولكنها تبقى جزءاً من

وظيفة الفن عامة وهي القيام الأمين على المثل الرفيعة والقيم الإنسانية السامية التي لا تكون المجتمعات البشرية إنسانية بحق من دونها.
أما العرب فقد مالوا إلى تأكيد وظيفة الشاعر في العصر الجاهلي في الدفاع عن قبيلته وإعلاء شأنها بين القبائل، ولكن الإسلام قلل كثيراً من أهمية هذا الدور ونزّه القرآن عن الشعر، مثلما نفى صفة الشاعر عن محمد r. ولم يدم هذا الارتباط الوثيق بين الأدب والأخلاق طويلاً إذ سرعان ما أعيد تأكيد أن * الشعر نكد بابه الشر إذا دخل في باب الخير لان * ، كما يقول الأصمعي، وأنه لذلك لا يؤخذ بميزان الأخلاق.
واقترن هذا الفصل بين الأدب والأخلاق بموقف دفاعي عن الشعر * الصولي * ر * والقاضي الجرجاني * ر * وغيرهما * من دون الشعر الذي ربما حوكم بمقاييس أخلاقية * الباقلاني * ر * وابن بسام * ر * ، أو هوجم، بوحي من أفلاطون وسوء فهم لأرسطو، من جانب النقاد الذين استلهموا الثقافة اليونانية * مسكويه * ر * وابن رشد * ر * * وغيرها * ابن حزم * ر * * ، لأسباب تربوية. واستمر هذا الإلحاح على الجوانب الشكلية سائداً في الفكر الأدبي العربي حتى العصر الحديث، ولكن المواجهة الشاملة مع أوربة في القرنين الأخيرين وحرص الأدباء العرب المحدثين على أن يؤدوا دورهم كاملاً في بناء الحياة العربية الجديدة أسندوا إلى الأدب العربي الحديث وظيفة الإسهام في عملية التحديث والتحرر الوطني والاجتماعي من جانب، وبناء الإنسان العربي الحديث بالقيم العربية الأصيلة والمفاهيم المعاصرة من جانب آخر.

حدود الأدب

الأدب إنشاء أداته اللغة، ينتجه إنسان من أحد الجنسين، له عمر محدد، وتكوين ثقافي محدد، وحياة نفسية خاصة به. وهو كائن اجتماعي يعيش في محيط اجتماعي يكون وسطاً لنشاطاته المختلفة، ولهذا المنتج ميوله وأهواؤه ووجهاته السياسية والفكرية كما أن له ظروفه الاقتصادية ومكانته الاجتماعية، والأدب الذي ينتجه ليس إلا جزءاً من كل في نشاطاته المختلفة، وهو لذلك يتبادل التأثير وهذه النشاطات، ولاسيما تلك التي تنتهي بإنتاج معرفي أو فني كالفكر والفلسفة والتاريخ والأسطورة والفنون الجميلة و العلوم غيرها.
وأي معنيّ بالأدب ودرسه مضطر إلى النظر في صلات الأدب بهذه الفعاليات وحصيلتها بغرض الوصول إلى فهم أفضل لهذه الظاهرة المعقدة.
الأدب والفكر: يشترك الأدب والفكر * الفلسفة ضمناً * في أنهما نتاجان إنسانيان، * فمنتجهما إنسان * ، وأن أداتهما أداة إنسانية هي اللغة الطبيعية * مع اختلاف وظيفتها في كل منهما * وأن كلاً منهما يحمل وجهة نظر منتجة في الإنسان والحياة والكون على نحو مباشر أو غير مباشر وأنهما يتبادلان التأثير فيما بينهما على نحو شامل وعميق.
فأما عن كون منتجهما إنساناً فأمر بين. وكثيراً ما يجمع بين الأدب والفكر في إنتاجه، والأدباء - المفكرون، والمفكرون - الأدباء ظاهرة شائعة في مختلف الأزمنة شيوعها في مختلف التقاليد الثقافية * التوحيدي * ر * والمعرفي * ر * وابن حزم * ر * وأفلاطون * ر * ودانتي * ر * وكولريدج * ر * وروسو * ر * وماركس * ر * وإليوت * ر * وسارتر * ر * وماوتسي تونغ * ر * وغيرهم كثير * .
والحقيقة أن المتتبع لتاريخ الآداب المختلفة، والأوربية منها على نحو خاص، يرى أن الارتباط بين الأدب والفكر والفلسفة * آخذ بالازدياد والتعمق، بل إنه يأخذ اليوم طابعاً منظماً يعرفه التاريخ

الأدبي من قبل، والصراع الأدبي في العالم اليوم تابع - ولو جزئياً - للصراع الفكري، وأن أي تاريخ أدبي لأوربة * على سبيل المثال * ، لا بد أن يكون شديد الالتصاق بتاريخ الأفكار * .
وأما أداتهما واحدة، فإن كليهما يستخدمان اللغة الطبيعية، وإن كان توظيفهما لها متبايناً. ففي حين تسود الوظيفة الجمالية الوظائف الأخرى في لغة الأدب، تسود لغة الفكر أي وظيفة أخرى. ذلك أن اللغة الطبيعية في الفكر أداة للتفكير وللتعبير عن هذا التفكير في آن معاً. فهي أداة يفكر بها مثلما هي أداة يوصف بها هذا التفكير، إنها من جانب ما لغة، ومن جانب آخر اصطلاح لغة عن اللغة أو **meta- language.**
وأما أن كلاً منهما يحمل وجهة نظر منتجة فذلك أمر في غاية الوضوح. فالأدب وجهة نظر في الحياة والإنسان والكون تتخذ لنفسها لبوس الفن، والفكر وجهة نظر في الحياة والإنسان والكون تقدم نفسها مباشرة على الرغم من تألقها فنياً في بعض الأحيان. وعلى هذا فإن الأدب، وإن انطوى على فكر عميق، يغلب عليه التضمين والإيحاء وعدم المباشرة، في حين تطغى على الفكر الصراحة والمباشرة اللتان قد تقتلان الفن، وعلى الرغم من أن الفكر قد يعزز بعض القيم الفنية كالتعقيد والتماسك، فإنه يمكن أن يكون عبئاً غير مرغوب فيه في العمل الأدبي، وخاصة إذا لم يكن متمثلاً. وعلى نحو مماثل فإن الأدب يمكن أن يسهل سبل انتشار الفكر في كثير من الأحيان * كما هو الشأن في كثير من المؤلفات التي كانت تبشر بالوجودية مثلاً * ، إلا أنه يمكن أن يدفع الثمن غالياً فيعرض عنه القراء بوصفه أدباً وفكراً معاً، عندما يعرضون عنه بصفته فكراً تجاوزته الشروط التاريخية.
الأدب والمجتمع: كل ما في الأدب يكاد يكون اجتماعياً. فالأدب بداية ظاهرة اجتماعية لا تنهض إلا في مجتمع. وهو ممارسة اجتماعية يتخذ من اللغة أداة له، واللغة مؤسسة اجتماعية. وهذه الممارسة تستند إلى أعراف وقيم ومقاييس ومعايير وقوانين فنية وجمالية لا تنبثق إلا في مجتمع، أي إنها اجتماعية في جوهرها، وهي كذلك لا تتم إلا ضمن مؤسسات اجتماعية. والأديب فضلاً عن ذلك * عضو في مجتمع، وذو وضع اجتماعي معين، إنه يتلقى مقداراً ما من الاعتراف والمكافأة الاجتماعيين وهو يخاطب جمهوراً مهما كان هذا الجمهور افتراضياً * وكذلك * فإن للأدب وظيفة اجتماعية، أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية صرفة. ولذا فإن الكثرة الكاثرة من المسائل التي تثيرها الدراسة الأدبية مسائل اجتماعية على الأقل في النهاية أو ضمناً: مسائل التراث والعرف، والمعايير والأجناس، الرموز والأساطير * .
لذا فإن من الطبيعي أن يتبادل الأدب التأثير مع المجتمع الذي ينتج فيه، وأقل مسوغ لهذا التأثير المتبادل كون الأدب جزءاً لا يتجزأ من الممارسات الاجتماعية للفرد التي تكون مجموع صلاته بالمجتمع الذي يعيش فيه، ولعل هذا كان وراء نشوء حقل معرفي خاص بهذه الصلة الوثيقة هو علم اجتماع الأدب **sociology of literature** الذي يدرس مسائل مختلفة مثل الأصول الاجتماعية للكاتب، وعلاقات الإنتاج والاستهلاك في الأدب، والمضامين الاجتماعية للأدب، وتأثير الأدب في المجتمع وغيرها. وعلى الرغم من إقرار المرء بهذه الصلة بين الأدب والمجتمع فإن عليه أن يذكر دوماً * أنّ للأدب مسوغه وغرضه الخاصين به * ، ولا يمكن أن يكون بديلاً من علم الاجتماع، كما يظن من يحاول أن يستخدمه بوصفه وثيقة اجتماعية، أو علم السياسة، فإن له منطقه الخاص حتى في أكثر وجوهه اجتماعية.
الأدب وعلم النفس: من الطبيعي أن تكون علاقة الأدب بعلم النفس وثيقة جداً، وأن يكون التأثير المتبادل بينهما واسعاً وجوهرياً في آن معاً. وعندما احتُفل فرويد * ر * ، بمناسبة عيد ميلاده

السبعين، بأنه مكتشف اللاوعي، أنكر هذا اللقب وصحح الكلام بقوله: * إن الشعراء والفلاسفة قبلي اكتشفوا اللاوعي، وما اكتشفته هو المنهج العلمي لدراسة اللاوعي * .

والحقيقة أنه بمقدار إفادة علم النفس * الفرويدي بوجه خاص * من الآثار الأدبية المختلفة في تصوراته عن النفس الإنسانية ومناطقها وآليات عملياتها المختلفة بما فيها عملية الخلق الفني، وعن عقدها وغير ذلك، فإن استبصارات علم النفس قد عززت الكثير من جوانب الممارسة الأدبية، ولاسيما في الشعر، والرواية، والسيرة، والمسرحية، والكتاب اليوم يمارسون عملهم مستندين إلى أرضية أكثر رسوخاً في دراستهم النفس الإنسانية التي هي المحور الذي يدور حوله الأدب. وأكثر من هذا فإن كون منتج الأدب ومتلقيه إنساناً عزز الصلة الوثيقة بين الأدب وعلم النفس الذي انصرف في جانبه الأدبي أو ما يسمى بعلم نفس الأدبpsychology of literature ، إلى العناية بعملية الخلق الفني لدى الكاتب من جهة، وآليات الاستقبال لدى المتلقي من جهة ثانية، ولعل ذلك يتضح أكثر ما يتضح في الاتجاه النقدي والموسوم بالنقد الاستقباليreceptionist criticism ، أو نقد استجابات القارئ reader- response criticism الذي غدا واحداً من أبرز اتجاهات النقد المعاصر على جانبي الأطلسي. وفضلاً عما تقدم فإن عالم الأدب ولاسيما في جانبه النفسي أصبح، مع استخدامات معطيات علم النفس في مقاربته، أكثر إثارة وغنى ومتعة وفائدة، وهذا ما عزز تفهم الإنسان لنفسه ولغيره وساعده في تواصله معه.

الأدب والتاريخ: * الشعر ديوان العرب * الذين اتخذوا من شعرهم سجلاً لهم: لأنسابهم من جهة، ووقائعهم وأيامهم من جهة ثانية، ومواجهاتهم مع ما يحيط بهم من أمم من جهة ثالثة.

والحقيقة أن الصلة بين الأدب والتاريخ قديمة قدم الأدب نفسه، وكثير من نصوص الأدب القديم: المصري، والآشوري، والبابلي، والسومري، والآرامي، واليوناني هي مصادر في التاريخ السياسي والعسكري والاجتماعي والاقتصادي مثلما هي مصادر في التاريخ الأدبي، والملاحم القديمة * غلغامش، الإلياذة، والأوذيسة، والإنيادة وغيرها * أمثلة بينة على ذلك.

والشأن نفسه في الملاحم الشعبية وفي الكثير من نصوص الأدب الشعبي وشعر الفتوح الإسلامية بصفة خاصة. ففضلاً عن القيمة الأدبية لهذه النصوص ثمة قيمة فوق - أدبية extra- literary تتمثل أساساً في تلك الإشارات الكثيرة إلى حوادث وتواريخ ووقائع في حياة الأمة في مختلف العصور.

وإذا تجاوز المرء غنى المصادر الأدبية بالإشارات التاريخية، وهو أمر ملحوظ في مختلف التقاليد الأدبية من جهة، وعلى امتداد العصور من جهة أخرى، فإنه يجد أن هذه الصلة تطرح نفسها على نحو صارخ في جنسين أدبيين مهمين في العصور المتأخرة لمختلف الآداب وهما الرواية والسيرة، كما طرحت نفسها من قبل على نقاد الاتباعية الجديدة في قضية المسرحية التاريخية.

فطبيعة كل من هذين الجنسين المهمين تثير مسألة صلة الأدب بالتاريخ ولاسيما في الرواية التاريخية والسيرة الذاتية. ودارس الرواية التاريخية على سبيل المثال لا يسعه إلا أن يقارن بين الوقائع التاريخية المستلهمة كما تعرضها كتب التاريخ، والوقائع التاريخية نفسها كما تقدمها الرواية. وهذا التوازي المفترض أو المزعوم أو الواقع فعلاً ليس كل شيء فثمة مسائل أخرى جديرة بالتوقف عندها مثل مشروعية استخدام التاريخ في الرواية، ومقدار حرية الروائي في تطويع هذا التاريخ على النحو الذي يخدم رؤيته للعالم، ودرجة معقولية التفسيرات التي ينطوي عليها استلهامه للوقائع التاريخية ومقدار اتساقها الداخلي، وغير ذلك.

أما السيرة فإن وقائع حياة موضوعها تؤلف المادة الأساسية لمحتواها، وكاتبها لا يسعه تجاهل البعد التاريخي لما يقوم به، مثلما لا يستطيع تجاهل التداخل الذي يواجهه في عمله بين ممارسة الأديب وممارسة المؤرخ. فالسيرة * جنس أدبي قديم. فهي أولاً - من ناحية التسلسل الزمني ومن الناحية المنطقية - جزء من علم التاريخ * .

و * مشكلات كاتب السيرة هي ببساطة مشكلات المؤرخ. إن عليه أن يفسر وثائقه، ووسائله، وتقارير شهود العيان، والذكريات، وبيانات السير الذاتية، وأن يقرر في مسائل تتصل بما هو أصلي أو غير ذلك، وبوثوقية شهود العيان وما شابهها. وفي الكتابة الفعلية للسيرة، يواجه مشكلات العرض الزمني، والانتقاء، والتكتم أو التصريح. والعمل الواسع بالأحرى الذي تم في السيرة بوصفها جنساً يتناول مسائل كهذه، ليست بأي حال أدبية من الناحية النوعية * على حد تعبير مؤلفي نظرية الأدب.

وإشكاليات هذا التداخل المعقد والمثير بين ممارسة الكتابة الأدبية وممارسة الكتابة التاريخية، ربما تغدو أكثر تعقيداً وصعوبة في كتابة السيرة الذاتية التي يكون موضوعها ومؤلفها واحداً، نتيجة صعوبة انسلاخ المؤلف عن موضوعه، واستحالة ترك فسحة بينهما تتيح مقداراً كافياً من التأمل الموضوعي في العمل المؤدى، وهي مسائل تظفر باهتمام متزايد من قبل الباحثين المعاصرين في نظرية الأدب والنقد من مختلف الاتجاهات.

الأدب والأسطورة: عندما يذكر الأدب اليوناني تذكر الأساطير اليونانية على أنها العنصر الذي يكاد يتحدى الفناء والنسيان. إذ لا تزال الأساطير اليونانية تعيش في ذاكرة الأمم الأوربية وغيرها تستلهم ويعاد صوغها وتحور وتطور وتسقط على الواقع في مختلف العصور ولاسيما العصر الحديث. وحال الأساطير اليونانية ليس فريداً، وإن كان مميزاً. ذلك أن الأسطورة في جوهرها أدب إنساني تنتجه الأمم في مراحل نموها الأولى، وهي بالمعنى الواسع للكلمة قصة مجهولة المؤلف * تتحدث عن المصائر والأصول * . والواقع أن الأسطورة أدب الإنسان القديم، وعنصر مكون في نسيج أدبه عبر العصور، ولا سبيل إلى فهم أدبه الفهم الحق من دون العودة إلى ينابيعه الأولى من جهة، وتتبع مكوناته الأساسية من جهة أخرى. إن الصلة بين الأدب والأسطورة صلة عضوية وجوهرية، عززتها الاهتمامات المتزايدة بعلم الأساطير * ر * والأنتروبولوجية والفولكلور * ر * ، وبالأنماط المختلفة لاستلهامات الأسطورة من جانب مختلف الفنون الجميلة وبعض المعارف الإنسانية كعلم النفس، بل إن هذه كانت وراء ظهور ما يسمى بالنقد الأسطوري أو نقد النماذج الأولى **archetypal criticism**، الذي أقام دعائمه نورثروب فراي **Northrop Frye** في كتابه * تشريح النقد * **Anatomy of Criticism** * ١٩٥٧ * .

الأدب والفنون الجميلة: قد يختلف الناس في تعريفهم للأدب أو فهمهم لطبيعته أو في تحديدهم لوظيفته أو بيان حدوده، ولكنهم سيجمعون على أنه واحد من الفنون الجميلة الستة أو السبعة إن أضيفت إليها السينما. وربما كان هذا الإجماع أقدم مما يبدو للوهلة الأولى، فهو يعود لأفلاطون وتلميذه أرسطو، اللذين نظرا إلى الفنون عامة على أنها محاكاة، بل إن أرسطو رأى أن الاختلاف بين الفنون إنما يرجع إلى اختلافها في أداة المحاكاة أو في موضوعها أو في نمطها. ولذا فإن توثيق الصلة بين الأدب والفنون الجميلة أمر مفروغ منه، إذ الأدب مجرد عضو في أسرة. وإن ما يجمع بين أفرادها أكثر مما يفرق.

فالفنون الجميلة، وبينها الأدب، تتبادل الاستلهام فيما بينها، وكثيراً ما تستنزل الموسيقى وحيها من الشعر، وتستلهم الفنون التشكيلية الأدب، ويستوحي الأدب من العمارة والتصوير والموسيقى

وغيرها. وكثيراً ما يؤدي فنان واحد عدداً من هذه الفنون معاً.فشاعر العصور القديمة كان العازف على الآلة الموسيقية، والمؤلف الموسيقي، والمنشد في آن معاً، والشعر في مختلف التقاليد الأدبية نشأ نشأة غنائية، وصلته بالفنون الجميلة الأخرى كالموسيقى والغناء والرقص كانت باستمرار قوية، وحسب المرء أن يشير في هذا السياق إلى المسرحيات الغنائية والأوبرا وسواها في التقاليد الغربية، وإلى الموشحات ورقص السماح في الثقافة العربية الاتباعية، والمسرحية الغنائية في الثقافة العربية الحديثة. وأكثر من هذا فإن الشعر العربي على مر العصور حافظ على كونه فناً سمعياً بمعنى أنه كان باستمرار ينظم ليلقى وينشد أكثر مما كان ينظم ليقرأ، كما هو شأن الشعر العربي الحديث. والشعر، حتى الحر منه free verse والمرسل لا يكاد يستغني عن عنصر الموسيقى فيه. فوزنه يقوم على العروض الذي يحكم جانب الإيقاع فيه، وجمله وبناه الصرفية وحروفه وأصواته توفر له عنصر اللحن مما يدرس عادة تحت عنوان الموسيقى الداخلية. بل إن ثمة من يحاول اليوم أن يدرس عنصر الإيقاع في أجناس أدبية غير الشعر الغنائي من مثل الرواية والمسرحية وغيرهما، ويحاول أن يقنع ليس بوجوده وحسب بل بوضوحه أيضاً. ولا ينسى المرء بالطبع أن الشعر قد سعى في بعض أطواره إلى أن يقترب من الموسيقى كما هو شأن الشعر الرمزي، وأن الكثير منه كان يؤلف في مختلف العصور والثقافات ليلحن ويغنى، وهو أمر شائع شيوعاً أكبر من أن يحتمل أي تمثيل. ومع * أن تضافر الشعر والموسيقى موجود على نحو أكيد * فإن * أسمى الشعر لا يميل إلى الموسيقى وأعظم الموسيقى تقف من دون حاجة إلى كلمات * .

وكما سعى الشعر إلى أن يكون له تأثير الموسيقى، فإنه سعى إلى أن يكون رسماً بالكلمات، بل إن الكثير من الصور التي يحفل بها أحياناً تتسامى لتبلغ في تأثيرها الرسم وربما تفوقه، ولعل هذا ما حفز الكثير من الرسامين والفنانين التشكيليين على استلهام الشعر، وخاصة صوره. وتسعى الرواية باستمرار إلى أن ترسم بالكلمات صورة حية وغنية بالتفاصيل الدقيقة عن الواقع الاجتماعي والطبيعي الذي تصوره في فصولها، مثلما تسعى إلى رسم صور دقيقة لشخصياتها حتى ليكاد بعضها يصبح أنموذجاً وجزءاً من حياة الناس * دون كيشوت، وآنا كارنينا، والسيد أحمد عبد الجواد وغيرها * .

وإذا ما تجاوز المرء الموسيقى والرقص والتصوير فإنه يلاحظ بسهولة أن الفن المسرحي يقوم أساساً على نص أدبي، وكذا الشأن في الفن السابع والفنون المستحدثة الأخرى كالمسرحية الإذاعية والتلفزيونية، والمسلسلات التمثيلية في كل من الإذاعة والتلفزيون فإنها جميعاً تقوم في كثير من الأحيان على تطوير نصوص من أجناس أدبية مختلفة كالقصة القصيرة والرواية وتطويعها وإعدادها للتقديم في وسائل الإعلام الجماهيرية الحديثة، بل إن هذه الفنون قد حفزت الكثير من الكتاب على الكتابة لهذه الوسائل مما أدخل تغيرات نوعية مهمة في كتابة الأجناس الأدبية التقليدية ذاتها.

وفضلاً عما تقدم فإن تطور الاهتمام بعلم نفس الفنpsychology of art ، وبعلم اجتماع الفن sociology of art عزز من وحدة الفنون الجميلة بما فيها الأدب. وكذا الشأن في الاتجاهات الفنية والفكرية والثقافية التي لم تكتف بتجاوز الحدود الجغرافية واللغوية، فتجاوزت حدود الفنون الجميلة فيما بينها، كما هو الحال في الاتباعية الجديدة والإبداعية * ر * والباروك * ر * والسريالية * ر * ونزعة الحداثة * ر * ، ونزعة ما بعد الحداثة post - modernism وغيرها. وربما كان هذا وراء اهتمام الدارسين بمقارنة الفنون الجميلة على أساس من تأثيرها في المتلقي، أو خلفيتها الاجتماعية والثقافية، والقيام بالدراسات البنيوية والمقارنة التي تتخطى الحدود بين هذه الفنون.

ومع ذلك فإن على المرء أن يؤكد أن لكل فن جميل أداته الخاصة به * فالفنان لا يتصور على نحو عقلي عام، وإنما من خلال المادة الملموسة، وللأداة الملموسة تاريخها الخاص بها، والذي يختلف غالباً عن تاريخ أية أداة أخرى * .

وكذلك فإن * كل فن من الفنون الجميلة - الفنون التشكيلية والأدب والموسيقى تطوره الفردي، مع سرعة مختلفة، وبنية داخلية مختلفة العناصر، ولا شك أن الفنون الجميلة على صلة مستمرة فيما بينها، ولكن هذه الصلات ليست تأثيرات تبدأ من نقطة معينة وتحدد تطور الفنون الأخرى. إنها ينبغي أن تتصور بالأحرى على أنها مخطط معقد من الصلات الجدلية التي تعمل في كلا الاتجاهين، من فن إلى آخر وبالعكس، وربما تتحول تماماً ضمن الفن الذي دخلت فيه * .

الأدب والعلوم: ليست المقابلة بين الأدب والعلم، وبين لغة الأدب ولغة العلم، هي كل ما بين الأدب والعلوم من صلة، وليس العلم مجرد نقيض للأدب. فالعلوم جزء لا يتجزأ من التكوين الثقافي للكاتب الذي يصدر عنه في إنتاجه للأدب وبالتالي فهي مكون من مكونات نسيج إنشائه الأدبي وهي كذلك جزء من المجال المهيمن في مرحلة من مراحل التاريخ الإنساني * بالمعنى الذي يذهب إليه توماس كون في كتابه بنية الثورات العلمية **The Structure of Scientific Revolutions** ، أو ما يعرف أحياناً بروح العصر **geistegeschichte** أو المناخ العام السائد في حقبة إنسانية معينة، وهي اليوم موضوع أساسي ومهم من موضوعات الأدب * قصص الخيال العلمي **science fiction.** *

أما عن كون العلوم جزءاً لا يتجزأ من التكوين الثقافي للكاتب فذلك أمر بين تشهد عليه الأمثلة الكثيرة من الكتاب الذين تعكس آثارهم حجم المكوِّن العلمي في ثقافتهم مثلما تدلل عليه آثار الكتاب الذين جمعوا بين العلم والأدب ولاسيما في العصر الحديث * سومرست موم * ر * وعبد السلام العجيلي وشكيب الجابري ويوسف إدريس ونوال السعداوي وعبد الرحمن منيف وغيرهم * .

أما عن كونها جزءاً مهماً من المناخ العام السائد فأمر يلاحظه المرء من هيمنة أفكار معينة، علمية في غالبها، على الشخصيات الروائية وعلى أنماط تفكيرها وسلوكها تعكس روح عصر إنتاج الآثار الأدبية * أعمال الطبيعيين الفرنسيين مثلاً * التي تتضمنها من مثل نظرية النشوء والارتقاء، والعوامل الوراثية، وغيرها.

وأما عن كون العلوم قد أصبحت موضوعاً أساسياً من موضوعات الأدب فأمر يتضح من الانتشار الواسع لقصص الخيال العلمي * ر * الذي يتخذ من عالم الفضاء والمحيطات والطبيعة والخلية والمورثات والهندسة الوراثية وغيرها موضوعاً له، ويطلق العنان فيها للخيال لتصور أشياء جلها يقع في دائرة الطموح الإنساني، والفضول الإنساني، أكثر مما يقع في دائرة الواقع الإنساني، ولذلك غدا حافزاً مهماً من حوافز التقدم العلمي والتقني الذي يشهده العالم اليوم.

نقد الأدب

نقد الأدب أو النقد الأدبي تفكير منظم واضح ومحدد عن الأدب يتخذ لنفسه صيغة الإنشاء اللغوي **discourse**، وهو لذلك إنشاء لغوي عن إنشاء لغوي آخر هو الأدب. وأهم ما يميز النقد الأدبي من غيره من أنواع النقد الأخرى أنه يستخدم الأداة نفسها التي يستخدمها موضوعها في حين يشارك النقد الأدبي موضوعه وهي اللغة الطبيعية **natural language** * تمييزاً لها من اللغات الاصطناعية الأخرى كلغة إشارات المرور، ولغة الثياب،ولغة الرتب العسكرية، وغيرها * . ذلك أن أنواع النقد التشكيلي، لا تستخدم العلامات الموسيقية، أو الألوان، أو المواد الأخرى التي يستخدمها

موضوعها في حين يشارك النقد الأدبي موضوعه - الأدب - في الأداة التي يستخدمها وبالتالي في مكوناته الأساسية مما يعزز الصلة العضوية بين النقد الأدبي والأدب على الدوام.

ولكن اشتراك الإنشائين النقدي والأدبي في الأداة والمكونات الأساسية لا يعني محو كل تفريق بينهما، وتبقى لكل منهما هويته الخاصة به التي يعرف بها. والحقيقة أن الإنشاء النقدي critical discourseيستخدم اللغة الطبيعية استخداماً مختلفاً عن استخدام الإنشاء الأدبي literary discourseلها. فإذا كان لكل إنشاء لغوي عدة وظائف يؤديها في آن معاً فإن مما لا شك فيه أن الوظيفة السائدة والناظمة لغيرها من الوظائف في الإنشاء الأدبي هي الوظيفة الجمالية aesthetic functionفي حين تستخدم اللغة في الإنشاء النقدي لتسهيل عملية التفكير في الإنشاء الأدبي موضوع النقد، ولذلك فإنها تكاد تكون في مجملها مصطلحات terms ومفاهيم concepts توظف بوعي وقصد لدلالاتها المحددة تحديداً دقيقاً ضمن إطار الإشارة الناظم للعملية النقدية.

ومع هذا الفارق الأساسي في توظيف كل من النقد الأدبي والأدب للغة الطبيعية، فإن الصلة بينهما وثيقة. فالنقد الأدبي تتحدد هويته وطبيعته بموضوعه. ويتأتى هذا التحديد من حضور الأدب في النص النقدي الذي يراوح بين الحضور الصريح * كما في النقد التطبيقي * والحضور الضمني * كما في النقد النظري * والحضور بالفعل * كما هو الشأن في مختلف ضروب النقد الأدبي النظري والتطبيقي * أو الحضور بالقوة * في النقد النظري الطليعي الذي يحاول توجيه عملية الإنتاج الأدبي في مجتمعه وجهة جديدة * .

وهناك على أية حال نوعان رئيسان من النقد الأدبي هما:

النقد التطبيقي أو العملي: أو ما يسمى عادة في النظرية النقدية المعاصرة بالتفسير interpretationوليس بالمعنى الذي ذهب إليه رتشاردز Richards وهو مواجهة للنصوص الأدبية من جانب الناقد الذي يحاول بجملة من العمليات العقلية أن يضع يده على الآلية الداخلية للإنتاج الأدبي، متوخياً من ذلك توجيه الأديب إلى تطوير عمله، وتيسير استيعاب النص المنقود وتذوقه والحكم عليه من جانب القارئ.

وربما كان من أبرز هذه العمليات:

الشرح الذي يسعى إلى إيضاح كل ما غمض في النص من علامات لغوية وإشارات ثقافية أو غيرها بغرض تأسيس العمليات التالية على أرضية من الفهم السليم لهذا النص:

- التحليل الذي يفكك بنية النص المعقدة إلى وحداتها المكونة على مختلف المستويات بهدف الكشف عن آليات الإنتاج الأدبي، وبيان مختلف جوانب الجهد الفني الذي بذله الكاتب في إنتاجه لنصه.

- التفسير الذي يحاول أن يبين دلالة النص الكلية من خلال إعادة بناء، قد تكون جذرية، لمكوناته المختلفة وتوجيهها الوجهة التي تتسق مع هذه البنية الدالة signifying structure التي ندعوها بالنص.

- الموازنة التي تهدف إلى توضيح جوانب من أداء الكاتب في مستوياته المختلفة بمقارنة هذا الأداء مع صور أخرى من أداء الكتاب الآخرين في المستويات ذاتها، وبالطبع فإن المشابهات والاختلافات التي يخرج بها الناقد الأدبي من موازناته تيسر عليه، وعلى القارئ فيما بعد، معرفة منزلة الكاتب بالقياس إلى الكتّاب الآخرين وتكشف عما يميزه منهم.

الحكم وهو العملية الأخيرة التي تؤدي إليها كل العمليات المتقدمة، وتكاد تكون النتيجة النهائية التي تقود إليها المقدمات السابقة. وعلى الرغم من أن بعضاً من أبرز النقاد المعاصرين يفضلون أن

يدعوا الحكم على الآثار الأدبية للزمن، فإن كثيرين غيرهم يلحون على ضرورة هذه العملية، لأن النقد يقوم أساساً على التميّز ومجرد اختيار نص ما لمواجهته ثم شرحه وتحليله وتفسيره وموازنته ينطوي على حكم ضمني بجدارته بهذه العملية جميعها، وبالتالي فإنه ليس ثمة ضرورة للنفور من الحكم على الأثر الأدبي ما دام يستند إلى معرفة خبيرة وعميقة ومتدرجة تسوِّغ للناقد الذي يقدمها بين يدي حكمه - هذا الحكم الذي يعني الكثيرين من القراء ممن لا يتيسر لهم الوقت أو الخبرة النوعية فيستندون إلى هذا الحكم في قراءتهم للنصوص المتاحة لهم.

النقد النظري theoretical criticism: أو الشعرية poetics كما يفضل بعض نقاد العرب المعاصرين نعته، أو نظرية الأدب الداخلية. وهو حقل معرفي قديم - جديد، ظفر منذ مطلع النصف الثاني من القرن العشرين باهتمام متزايد، وغدا اليوم تخصصاً محترماً تؤلف فيه الكتب، وتعقد له المؤتمرات وتنظم من أجله الأقسام، وتحدث له الكراسي في الجامعات، وتصدر في جوانبه المتشعبة الدوريات في مختلف اللغات. الهدف الأساسي من هذا الحقل المضي إلى ما وراء النقد التطبيقي أو العملي practical criticism الذي تقدم الحديث عنه، لأنه، أي التفسير، لا يعدو أن يكون مواجهة لأمثلة مختلفة من الإنشاءات الأدبية الفردية، ونظرية الأدب المعاصرة تريد للنقد أن يخرج من مواجهته لهذه الإنشاءات بالكشف عن النظام الداخلي الذي يحكمها إنتاجاً واستهلاكاً في مستوياتها المختلفة، إنها تريد أن تستنبط النظام الأدبي الذي جعل الأدب أمراً ممكناً متأسية في ذلك بصنيع علماء اللغة المعاصرين الذين يعنون بالنظام اللغوي langue مما يجعل اللغة أمراً ممكناً.

ويستند هذا التأسي إلى حقيقة واضحة وضوحاً صارخاً هي أن الأدب إنشاء لغوي من نوع ما، فهو لذلك شكل من أشكال الممارسة اللغوية، * نشاط لغوي يتم ضمن بنية اجتماعية مثل أشكال الإنشاء الأخرى. وهو قابل للدراسة قابلية الإنشاءات الأخرى * ولذا فإن من الطبيعي أن يتطلع المرء إلى النظام اللغوي، ويرى فيه للوهلة الأولى حاكماً لإنتاج هذا الإنشاء اللغوي الفردي الموسوم بالأدب. ولكن لو كان الأمر على هذا النحو لاستوى الناس جميعاً في كتابة الأدب وفي تذوقه عند قراءته. ولكنهم لا يستوون حتى في الأداء اللغوي linguistic performance. بمختلف أشكاله وضروبه على الرغم من اشتراكهم فيما يسمى بالقدرة اللغوية linguistic competence. ومعنى هذا أن الدارس مضطر للبحث عن شيء آخر، غير هذا النظام اللغوي، يحكم إنتاج الإنشاء الأدبي literary discourse المتميز أساساً بسيادة الوظيفة الجمالية فيه.

ولذا فقد رأت فئة واسعة من نقاد الأدب، بعد أن تبينت أن النظام اللغوي لا يمكن أن يفسر أدبية الأدب، أن تستلهم الأنموذج اللغوي linguistic model في سعيها لاستخلاص نظام يحكم إنتاج الإنشاء الأدبي يمكن أن يدعى بالنظام الأدبي literary system. وما دام البحث عن النظام اللغوي الخاص بلغة ما la langue يبدأ من تفحص الإنشاءات اللغوية الفردية parole بجميع أشكالها آنياً * تزامنياً * synchronically وتاريخياً diachronically ودراستها دراسة متمعنة بغرض وضع اليد على ما يجعل اللغة أمراً ممكناً، أي بغرض تحديد الأعراف، والقوانين، والأنظمة، والقواعد التي تيسر الأداء اللغوي وتجعله ممكناً، فإنه يمكن لناقد الأدب في بحثه عن النظام الأدبي الخاص بأدب أمة أن يبدأ من دراسة الإنشاءات الأدبية الفردية، أو النصوص التي ينتجها الأدباء في مختلف الأجناس الأدبية، وبعد أن يستغرق جملة وافية منها يستطيع أن يخرج بالنظام الذي يحكمها إنتاجاً واستهلاكاً. وبالطبع فإن مستويات استغراق النظام الأدبي يمكن أن تتدرج من إنتاج كاتب ما ، إلى إنتاج جنس أدبي ما بلغة ما، في زمن ما، في مكان ما، إلى إنتاج جنس أدبي ما بلغة ما، لأمة برمتها، إلى الإنتاج الأدبي كله في مختلف الأجناس الأدبية لأمة من الأمم في الزمان

والمكان. والمهم في ذلك كله أن يمضي الباحث في نظرية الأدب الداخلية من النصوص إلى ما وراءها حتى يقوّم من ذلك كله النظام الأدبي الذي تستند إليه، والذي يجعل إنتاجها واستهلاكها أمراً ممكناً بالدرجة الأولى. وبهذا يغدو النقد الأدبي النظري معرفة فكرية صحيحة كما يقول نورثروب فراي بعد أن يكون قد عاد إلى المهمة التي تولاها أول ما تولاها أرسطو في كتابه * فن الشعر * .
إن على نقاد الأدب كما يذكر فراي بحق أن يفترضوا * أن هناك بنية كلية من المعرفة، قابلة للفهم، وممكنة، عن الشعر، وأنها ليست الشعر نفسه، ولا تجربته، بل فن الشعر بالمعنى الأرسطي للكلمة * أي * فن الأدب * الذي كان يتخذ من الشعر أداة له في مختلف الأجناس الأدبية التي عرفها عصر أرسطو وهي: الشعر الملحمي، والشعر المسرحي، والشعر الغنائي، أو الملحمة والمسرحية والشعر الغنائي. وهكذا يمكن القول إن هناك أيضاً بنية كلية من المعرفة، قابلة للفهم، وممكنة التصوّر عن الأدب، وأنها ليست الأدب نفسه، ولا تجربته، بل نظرية الأدب الداخلية، أو النظام الأدبي الذي يجعل الأدب ممكناً في الأساس، وهذه البنية الكلية من المعرفة هي النقد النظري أو الشعري أو نظرية الأدب الداخليةpoetics ، تعددت الأسماء والمسمى واحد.

الشعر

يصعب تعريف الشعر بطريقة تشمل أنواعه في مختلف اللغات، لكن هناك عدد من التعاريف التي قد تعطي معنى متكامل عن ماهية الشعر.
عُرّف الشعر بأنه كلام موزون مقفىّ * للشعر العربي * ، دالٌ على معنى، ويكون أكثر من بيت.
وقال بعضهم: هو الكلام الذي قصد إلى وزنه وتقفيته قصداً أولياً، فأما ما جاء عفو الخاطر من كلام لم يقصد به الشعر فلا يقال له شعر، وإن كان موزونا
والشعر * من اليونانية * poiesis هو شكل من أشكال الفن الأدبي في اللغة التي تستخدم الجمالية والصفات بالإضافة إلى أو بدلاً من معنى الموضوع الواضح. قد تكون كتابة الشعر بشكل مستقل، وقصائد متميزة، أو قد تحدث جنبا إلى جنب مع الفنون الأخرى، كما في الدراما الشعرية، التراتيل، النصوص الشعرية، أو شعر النثر.
اما من الناحية المعنوية فأن الشعر ماخوذ من كلمة الشعور أي الإحساس، وعادة يحاول الشعر إيحاء أو زرع بعض الاحاسيس أو المشاعر في القارئ

أنواع الشعر

القصيدة:

هي مجموعة أبيات من بحر واحد مستوية في الحرف ألأخير بالفصحى وفي الحرف ألأخير وما قبله بحرف أو حرفين أو يزيد في الشعر النبطي، وفي عدد التفعيلات * أي ألأجزاء الّتي يتكون منها البيت الشعري * وأقلّها ستة أبيات وقيل سبعه وما دون ذالك يسمّى * قطعه * uuu .القافيه:
هي آخر مايعلق في الذهن من بيت الشعر أو بعبارة أخرى الكلمة ألأخيره في البيت الشعري.

البحر:

هو النظام ألأيقاعي للتفاعيل المكرره بوجه شعري. وفي الشعر النبطي يعرف بالطرق أمّا الطاروق فيعني اللحن لديهم ويطلق تجاوزا على البيت الكامل وبحره ولحنه الفرق بين البحر والوزن: البحر يتجزأ إلى عدّة أجزاء من الوزن الشعري كلّ جزء يمثّل وزنا مستقلا بذاته حيث التام وهو ماستوفى تفعيلات بحره والمجزوء هو ماسقط نصفه وبقي نصفه ألآخر، والمنهوك هو ماحذف ثلثاه وبقي ثلثه أي لا يستعمل ألاّ على تفعيلتين أثنتين.

الشعر العمودي

هو أساس الشعر العربي وجذوره واصل كل أنواع الشعر التي أتت بعده. يتميز الشعر العربي بتكونه من مجموعة أبيات يتألف كل منها من مقطعين يدعى اولهما الصدر وثانيهما العجز. الشعر العمودي يخضع في كتابته لقواعد الخليل ابن أحمد الفراه يدي وهذه القواعد تدعى علم العروض وهو علم يهتم بوزن الشعر وقافيته بشكل يعطيه ألجزاله ويحببه إلى الأذن ويحافظ له على أصالته وهو نوع من الشعر عبارة عن القول الجميل مقفى موزون يعبر عن اللب أوتوماتي الصدر ويؤثر في السامع بالإيقاع والمعاني والصور والأخيلة وهو يقوم بعد النية والقصد على اربعه أسس هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية القصيدة العمودية هي شعر عمودي مقفى تكتب بالعربية الفصحى وتعتبر من أرقى أنواع الغناء العربي، وتغنى ملحنة أو مرتجلة فإن كانت ملحنة فيجب أن تكون هناك لوازم موسيقية تتخلل أبياتها، وإيقاع محدد يناسب الوزن الشعري وأما إذا كانت مرتجلة فتعتمد على مقدرة المغني أولا وأخيرا وعلى حسن تصرفه في المقام.

الشعر الحر

هي طريقة من التعبير عن نفسية الإنسان المعاصر، وقضاياه ونزوعاته، وطموحه، وآماله، وقد ظهرت لعوامل متعددة منها الرد على المدرسة الابتداعية " الرومانسية" الممعنة في الهروب من الواقع إلى الطبيعة والى عوالم مثالية.

من مميزاته:

١. الوزن: فلو لم يكن موزونا لما جازت تسميته شعرا.
٢. يعتمد التفعيلة وحدة للوزن الموسيقي، ولكنه لا يتقيد بعدد ثابت من التفعيلات في أبيات القصيدة.
٣. أنه يقبل التدوير: بمعنى أنه قد يأتي جزء من التفعيلة في آخر البيت، ويأتي جزء منها في بداية البيت التالي.
٤. عدم الالتزام بالقافية: إذ تتعدد فيه حروف الروى مما يفقده الجرس الموسيقي العذب.
٥. استعمال الصور الشعرية التي تعمق التأثير بالفكرة التي يطرحها الشاعر.
٦. اللجوء إلى الرمزية التي يموه بها الشاعر على مشاعره الخاصة أو ميوله السياسية. وقد يصعب على القارئ إدراك المقصود من القصيدة
٧. مفهوم الشعر العربي

يقصد بـالشعر العربي أي شعر كتب باللغة العربية، بشرط أن يكون موزونا ومقفى، فالوزن شرط لازم في جميع أنواع الشعر، القديم والحديث، على حد سواء، بما فيه الشعر المعاصر، باستثناء ما يسمى بقصيدة/النثر، أما القافية فهي لازمة في معظم أنواع الشعر القديم، لكن الشعر الحديث أخذ يقلص من دور القافية الخارجية، فاستعمل الشعر المرسل، أي الشعر دون تقفية خارجية، وإن كان قد

سعى، في الواقع، إلى تعويضها بنوع من التقفية الداخلية، التي لايمكن الاستغناء عنها، بالنسبة لأي نوع من أنواع الشعر، وفي أي فترة من فترات الشعر العربي، جاهلي أو إسلامي أو أموي أو عباسي أو أندلسي أو حديث.

وكان الشعر العربي، الجاهلية، ديوان العرب، وعلمهم الذي لم يكن لهم علم أصح منه. واستمر بعد تلك الحقبة فنا أدبيا بارزا إلا أنه نوفس من قبل العديد من الفنون الأخرى مثل الخطابة والرسائل وغيرها.

ما يميز الشعر العربي أنه قد التزم بالوزن والقافية، في مجمل أنماطه، وفي مختلف أجياله، وإن جاءت بعض المحاولات المعاصرة خالية من الوزن والقافية، إلا أنها في الواقع محاولات لايمكن أن تحسب على الشعر في شيء، لكونها سقطت في مجال النثر، لأن أبرز ما يفرق بين الشعر والنثر هو الوزن، ولا شيء آخر غير الوزن...! وما عدا ذلك فهي عناصر مشتركة بينهما!...

الشعر في الجاهلية كان وسيلة العربية، وكانت العرب تقيم الأفراح إن برز من أبنائها شاعر مبدع، فالشعر عند العرب قديما كان يرفع من شأن قبيلة ويحط من قيمة أخرى. وكان الشعر، في صدر الإسلام، وسيلة من وسائل الدفاع عن رسالة الإسلام ضد مشركي قريش. كما كان الشعر، في عهد بني أمية، وفي عصر العباسيين، وسيلة من وسائل الفرق السياسية والفكرية المتنازعة، قصد تبليغ آرائها، والدفاع عن مبادئها، في مواجهة خصومها.

وهكذا كان للشعر العربي دور بارز في الحياة الأدبية والفكرية والسياسية، وهو يتطور حسب تطور الشعوب العربية والإسلامية، وحسب علاقاتها بالشعوب الأخرى، من فرس وروم وبربر وغيرها. وبرزت في الشعر فنون جديدة متطورة، من حيث المضمون، ومن حيث الأسلوب واللغة، ومن حيث الأوزان والقوافي، وما إليها، حيث ظهر إلى جانب شعر الوصف، وشعر الأطلال، شعر الغزل العذري، والشعر السياسي، والشعر الصوفي، والشعر الاجتماعي والوطني، وشعر الموشحات، والشعر المعاصر...

المدارس الشعرية العربية في العصر الحديث

المدرسة الاتباعية

وتعرف باسم مدرسة البعث والإحياء الكلاسيكيه. من أهم روادها: البارودي، أحمد شوقي ، أحمد محرم ، حافظ إبراهيم ، عبد العزيز مصلوح ، شفيق جبري ، أحمد السقاف مع فروق فردية بين هؤلاء الشعراء تتوقف على ثقافتهم واستعدادهم ومدى حظهم من التجديد.

من ملامحها:

١- تعدد المجالات * السياسي – الاجتماعي – المجال الادبي الوجداني المتعدد والفردي كالرثاء والمدح *

٢- ظهور المسرحية الشعرية على يد أحمد شوقي.

٣- لا زال القديم والتقليد يغلبان على افكارها.

٤- نسق الافكار مرتب. وحملت كذلك سمات الاقناع الوجداني.

٥- ظهور شخصية الشعراء مع اختلاف في مدى ذلك بين شاعر وشاعر.

٦- تتميز الصور غالبا في الخيال الجزئي التفسيري الحسي.

٧- تعني في تعبيرها بالجزاله ومتانة السبك، والصحه اللغوية مع شيء من الموسيقى الظاهره المتمثله بالمحسنات دون تكلف.
٨- عدم اكتمال الوحدة العضوية في هذه المدرسة فالبيت لايزال يمثل وحده مستقلة في القصيده.
٩- محافظتها التامة على وحدة الوزن والقافية.

مدرسة الابتداع " الرومنسية: "

وهي ثمرة اتصال العرب بالعالم الغربي، وظهرت لتكون تعبيرا صادقا عن الذاتيه، والوجدان، والشخصية الفنية المستقله، ورفضها للنهج التقليدي السائد في مدرسة الأحياء الكلاسيكية. من روادها: خليل مطران، أبو القاسم الشابي، إيليا أبو ماضي، عمر أبو ريشة، فهد العسكر.
من ملامحها:
١- الفرار من الواقع، واللجوء للطبيعة ومناجاتها والتفاعل معها واستشراف عالم مثالي.
٢- تمتاز الافكار لدى شعراءها بالاصالة والتجديد والتحليق في عالم الفلسفة والعمق الوجداني.
٣- ظهور ذاتية الشاعر.
٤- يجنحون إلى الخيال إلى حد بعيد فالشعر عندهم لغة العاطفة والوجدان والخيال المحلق وخيالهم الجزئي فيه ابداع وطرافه.
٥- تمتاز هذه المدرسة بالصور الشعرية الممتده.
٦- التعبير يمتاز بالظلال والايحاء ولفظه حيه نابضه فيها رقه وعذوبه، كما يبدو التساهل اللغوي عند بعض شعراءهم وبخاصة شعراء المهجر.
٧- الوحدة العضوية بارزة في القصيدة، حيث تسود وحدة المقطع لا وحدة البيت ووحدة الجو النفسي للقصيدة متناسقة مع مواقفها.
٨- لا يلتزم كثير من شعراءها بوحدة الوزن والقافية، فقد تتنوع القافية بتنوع المقاطع وقد يلتزمون بنوع التفعيلة دون الالتزام بوحدة عددها.

مدرسة الشعر الجديد * الواقعية *

وهي طريقة من التعبير عن نفسية الإنسان المعاصر، وقضاياه، ونزوعاته، وطموحه، وآماله، وقد ظهرت لعوامل متعدده منها الرد على المدرسة الابتداعية " الرومانسية" الممعنه في الهروب من الواقع إلى الطبيعة والى عوالم مثالية.من روادها: صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، محمد الفيتوري، أدونيس * شاعر * ، بدر شاكر السياب ومن منتسبي هذه المدرسة الدكتور مهنا أبو غنيمة. اغاني طائر النورس.
من ملامحها:
١- الإنسان فيها جوهر التجربه، والإنسان بمعاناته وحياته اليوميه وقضاياه النفسية والاجتماعية والسياسية.
٢- الجنوح إلى الأسطوره، والرمز، والتراث الشعبي، والإشارات التاريخية.
٣- تأثره بروافد مسيحية وصوفية ووثنيه وابتداعية " رومانسية."
٤- تعرية الزيف الاجتماعي والثورة على التخلف.
٥- الوحدة العضوية مكتملة، فالقصيدة بناء شعوري متكامل يبدأ من نقطه بعينها ثم يأخذ بالنمو العضوي حتى يكتمل.
٦- قد يسير على وتيرة واحدة في الوزن والقافية، أو على نظام المقطوعات وشعر التفعيلة، أو قد لايسير على أي نمط محدد.

٧- ينقسم لقسمين:
أ – شعر واضح : يتحدث فيه الشاعر ببساطه وعفوية ولغة تقترب من للغة التخاطب اليومي. أحمد عصام ب – شعر سريالي"غير واضح " : ويتميز بالغموض، والاغراق بالابهام والرمز والأسطوره ويستعصي الكثير منه على التحليل والتقويم والنقد بمقاييسنا المألوفه
شعرالتفعيلة نوع من الشعر المستحدث في أدبنا العربي ، منذأواسط القرن العشرين الميلادي ، وسمي كذلك نسبة إلى التفعيلة، باعتبارها وحدة إيقاعية ، من وحدات عروض الشعرالعربي ، وهي وحدات عديدة متنوعة، تعرف بأسماء ومصطلحات كثيرة ، من أشهرها اسم:التفاعيل. وهي على نوعين أساسيين:
تفاعيل أصول: عددها عشرة١٠ ، وهي على التوالي:
اثنتان خماسيتان ، هما: فعولن=١٢ ، وفاعلن=٢١-
وثمانية سباعية ، هي : متفاعلن=٢٣ ، مفاعلتن=٣٢ ، مفعولات=١١١٥ ، مفاعيلن=١١٢ ، فاعلاتن=١٢١ ، فاع لاتن=١٢١ ، مستفعلن=٢١١ ، ومستفع لن=٢١١ ، تتكون من مقاطع عروضية بنسب معينة.
و تفاعيل فروع : تشتق من التفاعيل الأصول ، بواسطة تقنيتي الزحافات والعلل ، يصل عددها إلى نحو مائتي ٢٠٠تفعيلة فرعية ، مع ملاحظة أن هذه التفاعيل الفرعية تتضمن بينها الصيغ نفسها للتفاعيل الأصول ، فضلا عن المقاطع العروضية الصغرى ، مما يؤدي إلى التباس كبير فيما بينها ، وخاصة بالنسبة للطلبة غير المتمرسين بعلم العروض، في صورته القديمة. ويعرف ما سمي بالشعرالحر، الذي يكتب على أسلوب أسطر أو أشطر، غير عمودية ولامتوازية، وليست متساوية ولا متكافئة، بأنه:شعرالتفعيلة، وذلك لأنه ينظم على تفعيلة واحدة، من تفعيلات أحدالبحور السبعة، وهي حسب تفاعيلها التامة ورموزها الرقمية المعتمدة في هذه، كما يلي:
المتقارب * تفعيلته السالمة= فعولن * = * ١٢ * .
المتدارك * تفعيلته السالمة= فاعلن * = * ٢١ * .
الكامل * تفعيلته السالمة= متفاعلن * = * ٢٣ * .
الوافر * تفعيلته السالمة= مفاعلتن * = * ٣٢ * .
الهزج * تفعيلته السالمة= مفاعيلن * = * ١١٢ * .
الرمل * تفعيلته السالمة= فاعلاتن * = * ١٢١ * .
والرجز * تفعيلته السالمة= مستفعلن * = * ٢١١ * .
إضافة إلى تشكيلات مقصرة، لبعض البحور الأخرى، من غير هذه الفئة، كمخلع البسيط، والخفيف، والسريع، والمجتث.
وذلك على اعتبار أن هذه البحور السبعة المذكورة هي بحور بسيطة "مفردة" التفعيلة ، كما في كتب عروض الشعر العربي "الخليلي". أو هي بحور"صافية" ، كماادعت الشاعرة/الناقدة "نازك الملائكة"، في كتابها "قضايا الشعر المعاصر". أو هي بحور" وحيدة الصورة" ، كما ادعى الدكتور "كمال أبوديب" ، في كتابه: "في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل" ، الذي أشاد به الشاعر العربي المعاصر علي أحمد سعيد أدونيس ، معتبرا إياه بأنه يمثل ثورة كوبرنيكية في مجال إيقاع الشعر العربي!...

وقد اعتبر هؤلاء وأولائك أن شعر التفعلية شعر موزون لا يخرج عن عروض الخليل ، مهما كان نوع التفعيلة : أصلية كانت أم فرعية ، مفردة أم ممزوجة ، بينما خالفهم ، في ذلك بعض النقاد ، كان من أبرزهم: "عباس محمودالعقاد" ...! والواقع أن مصطلح "الشعرالتفعيلي" يظل ، مع ذلك ، مصطلحاغير دقيق ، مثله في ذلك مثل كل من المصطلحات التالية: "الشعرالحر" ، "الشعرالعمودي" ، "قصيدة النثر" ، "أسلوب السطر/أوالشطر" ، وما شابهها، من مصطلحات متداولة في دراسة الشعر العربي الحديث...! فالبحور السبعة المذكورة ، في واقعها الشعري ، ليست بحورا بسيطة ، كما قد يتبادر إلى الذهن ، بل إنهاجميعا ، ودون أي استثناء، بحور مركبة تركيبا متفاوتا بين التركيب البسيط والتركيب المعقد ، ولا يوجدأي بحر منها غير مركب أو وحيد التفعيلة، بالمعنى الدقيق للكلمة!...

إن أساس الوزن الشعري ، في واقعه المتجسد في النص الشعري الفعلي ، ليس هو التفعيلة ، وليس هو الشطر ، ولا هو البيت الشعري ، بل إن أساس وزنه الحقيقي الذي لاجدال فيه ، هو "الدور الإيقاعي" ، الذي يخضع لضوابط الاتساق البنيوي ، على امتداد النص الشعري ، سواء تعلق الأمر بالشعر الفصيح ، أوبشعرالتوشيح ، أو بالشعر الشعبي الزجل ، أو كان على نمط الشعر القديم ، أو على نمط الشعر المعاصر، فهي جميعا في هذا الأمر سواء. يمكن أن نستشهد، بوجود الدور الإيقاعي ، على سبيل التمثيل لا الحصر، بشعر المعلقات العشر، وشعر الموشحات الأندلسية والمغربية، وشعر السياب ، وشعر صلاح عبد الصبور، وشعر الملحون المغربي، والشعر الشعبي الحساني في الصحراء المغربية، وغيرها...

أمثلة

يقول صلاح عبد الصبور، في قصيدة أغنية من فيينا وهي معدودة من شعرالتفعيلة، ما نصه:

كانت تنام في سريري، والصباحْ * مستفعلن مفاعلن مستفعلانْ * = * ٥٢١١٢٢٢١١ *
منسكبٌ كأنه وشاحْ * مفتعلن مفاعلن فعولْ * = * ٢٢٢٣١٥ *
من رأسها لردفها * مستفعلن مفاعلن * = * ٢٢٢١١ *
وقطرةٌ من مطر الخريفْ * مفاعلن مفتعلن فعولْ * = * ٢٣١٢٢٥ *
ترقد في ظلال جفنها * مفتعلن مفاعلن فعلْ * = * ٢٢٢٣١ *
والنفَسُ المستعجلُ الحفيفْ * مفتعلن مستفعلن فعولْ * = * ٢٢١١٣١٥ *

هذا النص الشعري يسير على إيقاع نسق الرجز، وهو متسق وفق أدوار إيقاعية بسيطة، تتناوب على امتداد القصيدة، وهذه الأدوار هي التي تعطيه إيقاعيته الفنية، وتضمن له التنوع البنيوي الصوتي، وهي بحسب تفاعيلها العروضية، ورموزها الرقمية التي نعتمدها بصفة خاصة، على النحو التالي:

فعل=٢/فعولْ=٢٥/مفاعلن=٢٢/مفتعلن=٣١/مستفعلن=٢١١/مستفعلان=٥٢١١، فجميع هذه التركيبات الصوتية تتواتر على امتداد النص، لكن بكيفية يختارها الشاعر، وعندما نتمعن فيها، فإننا نجد أنها عبارة عن أدوار إيقاعية متنوعة، بعضها متماثل، وبعضها الآخر متساو، حيث إن ٢=٢، و ٥٢=٢٥ و ٢٢=٣١=٢١١ ، في قيمها الحركية * =٤ * . وذلك حينما ننظر إليها باعتبارها أدوارا إيقاعية بسيطة متناثر في ثنايا النص الشعر، كما يمكن أن ندرسها، باعتبارها أدوارا مركبة تركيبا معينا ونقارن بينها على ذلك الأساس.

من الشعر القديم * المسمى بالشعر العمودي * :

يقول الشاعر الجاهلي امرؤالقيس ، في معلقته:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن = * ٢٢١٢١١٢١٢ *
فعولن مفاعليلن فعول مفاعلن = * ٢٣٢١١٢١٢ *
فهذا البيت منتظم وفق نسق الطويل ، وهو يتوزع إلى شطرين ، وفي كل شطر نجد دورين إيقاعين متماثلين ، وهما بحسب التفاعيل ورموزها الرقمية المبينة إلى جانها على النحو التالي:
الدوران ١و٣ : فعولن مفاعيلن = * ١١٢١٢ *
الدور ٢ : فعولن مفاعلن = * ٢٢١٢ *
الدور ٤ : فعول مفاعلن = * ٢٣٢ *
وعندما نقارن بين هذه الأدوار الإيقاعية الثلاثة/الأربعة سنجد أنها متسقة فيما بينها، وأن هناك خيطا سميكا يجمع بينها في حلقة واحدة، هي بمثابة سلك العقد ، وهذا الرابط يتمثل في عدد القيم الحركية، حيث إن:
٧ = ١١٢١٢ = ٢٢١٢ = ٢٣٢
وهكذا نجد جميع الأدوار الإيقاعية في هذه المعلقة ، لا يحيد أحدها عن مثيله قيد أنملة ، والفارق الجوهري بينها هو في حالات المد والجزر ، والطول والقصر ، والخفة والثقل.
فهناك دور ممتد تشكيلته الرقمية هي: ١١٢١٢.
وهناك دور متقلص تشكيلته الرقمية، هي : ٢٣٢.
وهناك دور متوسط، بين حالتي المد والجزر = ٢٢١٢.
هو أساس الشعر العربي وجذوره واصل كل أنواع الشعر التي أتت بعده. يتميز الشعر العربي بتكونه من مجموعة أبيات يتألف كل منها من مقطعين يدعى اولهما الصدر وثانيهما العجز. الشعر العمودي يخضع في كتابته لقواعد الخليل ابن أحمد الفراهيدي وهذه القواعد تدعى علم العروض وهو علم يهتم بوزن الشعر وقافيته بشكل يعطيه ألجزاله ويحببه إلى الأذن ويحافظ له على أصالته وهو نوع من الشعر عبارة عن القول الجميل مقفى موزون يعبر عن اللب أوتوماتي الصدر ويؤثر في السامع بالإيقاع والمعاني والصور والأخيلة وهو يقوم بعد النية والقصد على اربعه أسس هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية القصيدة العمودية هي شعر عمودي مقفى تكتب بالعربية الفصحى وتعتبر من أرقى أنواع الغناء العربي، وتغنى ملحنة أو مرتجلة فإن كانت ملحنة فيجب أن تكون هناك dofus لوازم موسيقية تتخلل أبياتها، وإيقاع محدد يناسب الوزن الشعري وأما إذا كانت مرتجلة فتعتمد على مقدرة dofusالمغني أولا وأخيرا وعلى حسن تصرفه في المقام.
و يعتبر الموسيقي المصري الشيخ أبو العلا محمد أحد الرواد الأول في تلحين القصيدة المكتوبة كشعر عمودي
وللتعرف أكثر على الشعر وأنواعه طالع علم العروض على موسوعة اللغة والأدب على نفس الموقع

النثر العربى ومفهومه

النثر هو نوع من الكتابة يختلف عن الشعر بتنوعه الكبير في الألحان واقترابه من الأحاديث اليومية. وهو أحد قسمي الأدب الرئيسيين " الشعر والنثر " ... يتميز عن الشعر بخلوصه من كل قيد إلا قيد سلامة اللغة ، واستقامة المعنى ، وجودة التعبير ، أما الإيقاع الموسيقي وأما الوزن والقافية فالنثر عاطل عنها ، لغلبة العقل والمنطق عليه ولأن المقصود منه في الأساس حسن إيصال المعنى إلى فهم السامع أو القارىء ، وهو أنواع ثلاثة : النثر الأدبي " الخطبة ، والأقصوصة ، والرواية ، والمسرحية ... الخ " ، والنثر العلمي ، والنثر الفلسفي.

النثر وأهميته

١- تعريف النثر لغة: من نثر الشيء بيده أي رماه بيده متفرقاً
٢- تعريف النثر اصطلاحا": هو الكلام غير المنظوم.
٣- للنثر مكانة أكبر من الشعر والسبب:
أ- لأنه الفن الأوسع والأقدر على تسجيل خلجات النفس بشكل تلقائي دون قواعد أو شروط نظم.
ب- إن المشاعر الإنسانية لا يمكن أن تنظم كلها شعراً.
٤- أهمية النثر: إنه يلبي متطلبات الحياة من الكتابة الفنية من * الرسائل –العقود – الصكوك – المواثيق – الخطب – الحوارات – الأخبار –المعارف * . سواءً في الورق أو على الأشرطة الصوتية أو شبكات الانترنت.

النثر عبر العصور

١- حالة النثر في العصر المملوكي والعثماني:
أ- كان مثقلاً بقيود الصنعة ب- تركيز الكاتب على السجع والجناس والطباق على حساب المعنى.
ج- غلب عليه التقليد فسميت المرحلة بمرحلة التقليد د- عدم اهتمام العثمانيين بالأدب العربي أدى إلى نضوب القرائح والعجز عن الإبتكار هـ- الاهتمام بالمقدمات الشكلية الزائفة و- تمثُل أسلوب المقامات في الصنعة والقياس والغريب.
٢- حال النثر في العصر العباسي:
أ- اتسم بالقوة خاصة عند الجاحظ وابن المقفع ب- سهولة العبارة وجزالتها.
٣- الفن النثري الذي اتسم بالإيغال في الصنعة وذيوع الألفاظ الغريبة هو: المقامات
٤- تعريف المقامة : هي حكاية خيالية تحقق المتعة يغلب عليها الصنعة واللفظ الغريب ظهرت في العصر العباسي.
٥- تخلص النثر من التقليد وصولاً إلى الصورة الجديدة المعروفة: كل ذلك كان بعد أن مر بمرحلتين .

أ- المرحلة الأولى
١- اهتمام كُتاب المرحلة الأولى:
أ- الاعتناء بالفكرة ب- ارتباط الكتابة تدريجياً بقضايا المجتمع.
٢- رواد الكتابة النثرية في هذه المرحلة:
أ- رفاعة الطهطاوي وكتابه * تخليص الإبريز في تخليص باريز * .
ب- المويلحي وكتابه * حديث عيسى بن هشام. *

ج- نصيف اليازجي وكتابه * مجمع البحرين. *
٣- عيوب هذه المرحلة:
أ- عدم تخلص الكُتاب من الصنعة بشكل كلي ب- عدم تخلص الأداء اللغوي من مظاهر الضعف.
ج-عدم سلامة اللفظ من التعقيد إلا القليل منه.
٤- أكثر كُتاب هذه المرحلة ليناً هو : * المويلحي * ونقصد هنا اللين في اللغة.
٥- سبب شهرة اليازجي هو: كتابه * مجمع البحرين. *
ب- المرحلة الثانية
١- اهتم كُتاب هذه المرحلة بالأتي:
أ- الاهتمام بالفكرة
ب- إيثار المضمون على الشكل.
ج- التخفيف من الصنعة.
د- الانطلاق في العبارة.
هـ- ترتيب الأفكار
و- التخلص من المقدمات الشكلية
ز- الانطلاق بالكتابة نحو المجتمع ومشكلاته السياسية والاجتماعية.
٢- كُتاب هذه المرحلة : * جمال الدين الأفغاني * و * محمد عبده * و * عبد الرحمن الكواكبي * .
٣- دور المدارس المدنية الحديثة على النثر: كان دورها في تخريج بعض النابغين الذين وجدوا تشابهاً بين الأساليب الغريبة وطريقة ابن خلدون.
٤- سبب إيثار رواد التجديد لطريقة ابن خلدون في * مقدمته * : لجريان طريقته مع الطبع وملاءمتها لروح العصر.
٥- بسبب اتساع دائرة التجديد انقسم المجددون إلى تيارين متباينين هما: أ- تيار الإحياء العربي. ب- تيار الثقافة الغربية.
أ- تيار الإحياء العربي
١- استمداد ثقافتهم: استمد كتاب هذا التيار ثقافتهم من الثقافة العربية بصورة أساسية.
٢- الكتاب الذين يمثلون هذا التيار مصطفى المنفلوطي * و * مصطفى الرافعي * و * عبد العزيز البشري * و * شكيب أرسلان * و * أحمد الزيات. *
٣- سمات كتاباتهم:
أ- العناية باللغة. ب- عمق الفكرة. ج- الدفاع عن أمجاد الماضي. د- الدفاع عن تقاليده الفنية السليمة. هـ- الاهتمام بتصوير الآفات الاجتماعية. و- محاولة علاج وإصلاح كل ذلك.

ب - الثقافة الغربية
١- استمداد ثقافتهم: أستمد هذا التيار ثقافته عن الثقافة الغربية.
٢- سمات كتاباتهم : أ- جدة الفكرة ب- عمق الفكرة.
ج- الميل إلى السهولة في التعبير د- مراعاة الدقة والقوة.
هـ- ظهور فنون نثرية جديدة كالقصة والمسرحية و- الأسلوب الرفيع في الكتابات والبحوث.
ز- مجيئ بحوثهم وكتاباتهم بمنهج علمي واضح.

٣- رواد هذا التيار: * أمين الريحاني * و * المازني * و * محمد حسين هيكل * و * عباس العقاد * * أحمد أمين * و * طه حسين * و * محمود تيمور * و * توفيق الحكيم و * ميخائيل نعيمة. *

٣- الفنون النثرية

١- فنون النثر في العصر * الجاهلي * و * الإسلامي * و * الأموي * هي: الأمثال ، الحكم ، الوصايا ، الخطب ، القصص ، الرسائل الديوانية والإخوانية.

٢- فنون النثر في العصر العباسي: نفس الفنون السابقة مضاف إليها المقامات والتوقيعات.

٣- فنون النثر في العصر المملوكي والعثماني: ظلت كما هي في العصر العباسي.

٤- تطور الفنون النثرية : أ- تطورت في مضمونها بما يناسب كل عصر.

ب- تنوع الأمثال والحكم وانعكاسها على البيئات والمستويات.

ج- تنوع الخطب وانعكاسها على كل البيئات والمستويات.

٥- الفنون النثرية في العصر الحديث: * المقالة * و * القصة * و * المسرحية النثرية * و * الخاطرة. *

٦- العامل الرئيسي في انتشار الفنون الجديدة هو: الطباعة والصحافة فظهرت المقالة ، والقصة،والمسرحية ، والخاطرة

أ- المقالة:

١- تعريفها: قطعة نثرية متوسطة الطول ، تكتب بتلقائية ، وبمستوى لغوي مفهوم لقطاع كبير من الناس.

٢- ظهورها حديثاً: ظهرت في العصر الحديث كفن نثري جديد وافد من الأدب الغربي

٣- امتداد المقالة: * أصلها في أدبنا العربي * : منهم من يرى أنها امتداد للخاطبة والرسائل والكتابة.

٤- الفرق بين * الخطابة والرسائل والكتابة * من جهة * والمقالة العصرية * من جهة أخرى:

-أن الرسائل والخطابة والكتابة توجه من الكاتب لشخصية معينة أو لأناس محدودين

-بينما المقالة العصرية توجه لجميع القراء في ظل وجود الصحافة.

٥- أنواع المقالة: مقالة سياسية ، اجتماعية ، أدبية ، علمية ... الخ.

٦- المقالة وليدة الصحافة ولتوضيح هذا القول نقول: إن وجود الصحافة والتي هي نتيجة للطباعة أسهمت في إيصال المقالة للناس جميعاً.

٧- ظهور الصحافة العربية: بداية في مصر ثم في الشام وسبب هذه البداية هو وجود المطابع مثل المطبعة التي أحضرها * نابليون * أو * مطبعة بولاق * .

ب- القصة

١- علاقة القصة في تراثنا بالقصة في العصر الحديث: القصة في تراثنا مثّلتها المقامات لكن وجودها كان شفهياً في الغالب،وتبقى مقامات * الحريري * و * الهمداني * أولى تجارب القصة في تاريخ الأدب العربي.

٢- ظهور القصة حديثاً: تعد القصة فناً وافداً إلينا من الأدب الغربي.

٣- عناصر القصة وقيامها: تقوم على ثلاثة عناصر هي * السرد الوصف ، الحوار * وإن غلب عليها الحوار والوصف.

٤- تطور القصة حديثاً: تطورت تطوراً سريعاً حتى أصبحت فناً حضرياً مرتبطاً بالعمران والمدنية.
٥- أنواع القصة: القصة ، القصة القصيرة ، * أقصوصة * ، * الرواية. *
٦- ظهور بواكير القصة: ظهرت بكتابات اللبنانيين مثل * فرانسيس مراش * المتوفي عام ١٨٧٣م ، و * سليم البستاني * المتوفي عام ١٨٨٤م ، ومثل * جرجي زيدان * المتوفي عام ١٩١٤م.
٧- سبب أسبقية لبنان في مجال القصة: وذلك لسبق اللبنانين في مخالطة الأوربيين ثم تبعهم المصريون.
٨- ظهرت القصة العربية على مرحلتين: أ- مرحلة الترجمة * ترجمة دقيقة من اللغات الأوربية وبعضها مجرد اقتباس * .
ب- مرحلة التأليف : وهي أعمال قصصية معبرة عن المجتمع العربي. *
٩- أمثلة على القصص المترجمة: بداية الأعمال القصصية والروائية * البؤساء * لحافظ إبراهيم و * آلام فرتر * للزيات، * ابن الطبيعة * للمازني و * الفضيلة * للمنفلوطي وهي قصص مقتبسة من الأدب العربي.
١٠- أمثلة على القصص المؤلفة : * زينب * لمحمد حسين هيكل ، * الأيام * لطه حسين ، * سارة * للعقاد ، * إبراهيم الكاتب * للمازني ، و * أهل الكهف * لتوفيق الحكيم و * بداية ونهاية * لنجيب محفوظ.
١١- انتهاء عصر المقامات: انتهى عصرها بسبب ذهاب الصنعة اللفظية من أدبنا العربي.
١٢- آخر من قلد المقامات:
١- نصيف اليازجي * مجمع البحرين *
٢- محمد المويلحي * حديث عيسى بن هشام * .
٣- حافظ إبراهيم * ليالي سطيح. *
١٣- القصة في اليمن: كانت بدايتها في الخمسينات ممثلة بالكثير من كتاب القصة أمثال : أحمد البراق ، محمد علي لقمان ، محمد سالم باوزير ، حسين سالم با صديق ، عبد الله سالم با وزير ، علي باذيب ، أحمد محفوظ عمر ، صالح الدحان ، علي محمد عبده.
١٤- أشهر كتاب القصة في اليمن : أ- * محمد عبد الولي * ومن أعماله رواية * يموتون غرباء * .
ب- * زيد مطيع دماج * ومن أعماله * الرهينة * المترجمة إلى الفرنسية والإنجليزية ونشرت في مشروع * كتاب في جريدة * .
أسس بلاغية: التشبيه الضمني ماكان في المشبه به دليلاً على المشبه ولا يكون التشبيه في صوره المعروفة، بل يلمح لمحاً

ج- المسرحية

١- تعريفها: لون حكائي قصصي يغلب عليه الحوار وتؤدى تمثيلياً على خشبة المسرح.
٢- امتداد المسرح النثري: تعد المسرحية فناً وافداً من الأدب الغربي على أدبنا العربي.
٣- معرفة مصر للمسرح: منذ دخول الحملة الفرنسية مصر عام ١٧٩٨م عندما أقاموا لهم في * الأُزبكية * مسرحاً لهم مثلوا فيه.

٤- بداية المسرح في الشام: كانت بدايته بواسطة * مارون النقاش * اللبناني والذي كان تاجراً محباً للثقافة فقدم مسرحية * البخيل * لموليير في بيته في بيروت عام ١٨٤٧م،ثم بواسطة * جورج أبيض * الذي انتقل من لبنان إلى مصر ليواصل رحلة المسرح العربي.
٥- معرفة العرب للمسرح: عرف العرب في العصر العباسي شكلاً من أشكال المسرح هو : مسرح * خيال الظل * .
٦- أشهر كتاب المسرح: في مصر : * نعمان عاشور * و * الفريد فرح * و * توفيق الحكيم * وفي سوريا: * سعد الله ونوس * .
د- الخاطرة
١- تعريفها:مقالة انفعالية ذاتية لا تقريرية كالمقال العادي،إنها خاطرة شعورية،استرسلت بها مشاعر الكاتب،لا فكرة ذات قصة يراد بحثها.
٢- فكرتها: إذا حوت الخاطرة على فكرة فلا تكون فكرة ذهنية تعرض للبحث والنقاش.
٣- ما يقابلها في الشعر: إن ما يقابل الخاطرة النثرية في الشعر هي القصيدة الغنائية.
٤- وظيفة الخاطرة: عرض التجارب الشعورية التي تناسبها.
يقول ابن وهب: * واعلم أن الشعر أبلغ البلاغة * ...
ويقول الكاتب المفكر مسكويه: * فكذلك النظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما، ثم ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذي به صار المنظوم منظوما. ولما كان الوزن حلية زائدة وصور فاضلة على النثر صار الشعر أفضل من النثر من جهة الوزن. فإن اعتبرت المعاني كانت المعاني مشتركة بين النظم والنثر. وليس من هذه الجهة تميز أحدهما من الآخر... *
إن هذه النظرة الجزئية للنثر ـ كما رأيناها في الأقوال السابقة ـ تؤكد موقف النقاد القدامى السلبي من النثر، فهي نظرة جزئية انصرفت على الشكل دون اللُب، إلى الصورة دون الحقيقة والمعنى، وهي التي حالت دون التبلور التام لمفهوم النثر الفني عند القدامى، حتى أن الكتّاب العرب من مفكرين وفلاسفة وقصّاصين ونقاد كانوا يمارسون النثر الفني دون وعي واضح دقيق لمزيّة الفن المتوفرة في كتاباتهم ودون أن يُعترف بفضلهم.
ويقول الجاحظ: * وقد نُقلت كتب الهند،وتُرجمت حكم اليونانية، وحُولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص شيئا؛ ولو حُوّلت حكمة العرب لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وحكمهم،ولبطل ذلك المعجز، وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان حتى انتهت إلينا، وكنا آخر من ورثها ونظر فيها، فقد صح أن الكتب * أي كتب النثر * أبلغ في تقييد المآثر من الشعر * .
ويقول أبو حيان: * وأحسن الكلام ما رق لفظه ولطف معناه... وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم * ، ويقول أيضا: * إذا نظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما .. كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا *
يُعد أبو حيان أول من اهتدى إلى حقيقة النثر الفني وحلل مقوماته الجوهرية تحليلا يتصف، على إيجازه، بالدقة والعمق، كذلك بيّن أهمية كل من عنصري العقل والموسيقى في النثر الفني، ومن رأي التوحيدي أن الشعر لا يختص وحده بالموسيقى والخيال، بل هما قدر مشترك بين الشعر والنثر الفني ، والفرق بين النوعين من الكلام نسبي أما الجوهر فواحد

النثر العربى عبر العصور

النثر العربي وُلِد من بطن الجزيرة العربية عند الأعراب البدويين في هيكله الساذج والبسيط ولما انتقل الأعراب إلى الحضر وأصبحوا مدنيين،تقدَّم وترعرع النثر العربي في المُدن والحضر وأصبح النثر يعلب دوراً هاماً في الحكايات والقصص الشعبية التي يرويها الشيوخ الكبار لأطفالهم وفي صناعة الأمثال العربية والخطب التي يلقيها رئيس القوم أوقائدهم في المجالس.
وهناك خلاف بين الأدباء في تقدم الشعر علي النثر أوبالعكس وفي التفصيل بينهما. ولكل منها أصحاب لديهم آراء ومذاهب مختلفة.
قد درج الأدباء في كتبهم شروح النظم والنثر، مما يجلب النظر هوإختلاف آرائهم على تقدم النثر على النظم وبالعكس. فكان لكل واحد منهم آراء في فضيلتها سنذكر بعضها: كما نعلم يتفق الأدباء والمورخون عليٍ وجود الكتابة والنثر في جاهلية حسبما يقول الدكتور طه حسين: * هولاء متفقون منه وأغزر مادةً ولكن الرواة لم يحفظوا من النثر شيئاً يذكر بالقياس إلى ما حفظوا من الشعر لأن الوزن والقافية أعانا على حفظ الشعر وروايته وخلامنها النثر فلم يحفظ منه إلا النزر اليسير * * ١ *
يبدوا أننا حينما تكلم عن حسن النظر بالنثر على الشعر. فهو * أن النثر تُعلَّم فيه أمور لا تعلم في النظم. كالمعرفة بالمخاطباتوبينة الكتب والعهود والتقليدات وأمور تقع بين الرؤساء والملوك يعرف بها الكتب أمورهم ويطلع علي خفي أسرارهم وأن الحاجة إلي صناعة الكتابة ماسة والإنتفاع بها في الأغراض ظاهر * * ٢ * من جانب آخر نلاخط بتفاضل النظم على النثر حينما يقول: * التفضيل حين النظم والنثر فالذي يصلح أن يقوله من يفضل النظم أن الوزن يحسن الشعر ويحصل الكلام به من الرونق مالايكون لكلام المنثور ويحدث عليه من الطرب في إمكان التحلين والغناء مالايكون الكلام المنثور ولهذه العلة ساغ حفظه أكثر من حفظ المنثور حتى لوإعتبرت أكثر الناس لم تجد فيهم من يحفظ فصلاً من رسالة غير القليل ولايجد فيهم من لايحفظ البيت أوالقطعة إلا يسير ولولا ما إنفرد به من الوزن الذي تميل إليه النفوس بالطبع لم يكن لذلك وجه ولاسبب * * ٣ * من جانب آخر حينماتأملنا في الشعر فنرى * أنَّ الشعر يدخل في جميع ذلك فإنّ التشبيب لايحسن في يسير الشعر وكذلك غير من الأغراض وما صلح لجميع ضروب الكلام وصنوفه أفضل مما اقتصر على بعضه * * ٤ *
يبدوأن * الكلام كله منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة،وفرسانها الأنجاد، وسُمحائها الأجواد،لتهز أنفسها الى الكرم، وتدل أنباء ها على حسن الشيم... فلما تم لهم وزنه سموه شعراً * * ٥ * جدير بالذكر قد ذكر جاحظ في هذا الموضوع رأيه فيقول * ما تكلمت به العرب من جيّد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيّد الموزون،فلم يحفظ من المنثور عُشره ولا ضع من الموزون عُشره * * ٦ * رُبما نشاهد بأن بعضي الكتاب المنتصرين للنثر، الطاعنين على الشعر، يحتج بأن القرآن كلام الله تعالى منثورٌ وأن النبي غيرُ شاعرٍ،لقول الله تعالى: * وما علمنهُ الشعر وما يَنبَغِي له * * ٧ *

هناك أقوال كثيرة في سبقة النثر علي النظم بيد أن الباقلاني: * له رأي صريح في أسبقية النثر الفني علي الشعر، فقد وجد النثر أولاً،ثم جاء بعده الشعر شيئاً فشيئاً إذ كان يعرض للناس في تضاعيف الكلام ثم أستحسنه الناس وتتبعوه وتعلموه * * ٨ * فعلي هذا واضح أنَّ النثر يختلف مع النظم بحيث قيل فيه * النثر والنظم – وهما في طرفين ضدين وعلى حالتين متباينتين – اولى وأخص * * ٩ *
كمانعلم أن النثر قسم من أقسام الأدب يقول المقدسي فيه: * النثر المطلق قديم في الأدب العربي نراه في عهده النبي * ص * ويحملنا الإستنتاج على أنه كان في الجاهلية أيضاً... * * ١٠ *

صور النثر الجاهلي:

فكانت لنثر الجاهلي صورٌ في مقتضي عصره بحيث * حين نتحدث عن النثر الجاهلي ننحي النثر العادي الذي يتخاطب به الناس في شئون حياتهم اليوميه،فإنَّهذا الضرب من النثر لايعد شيء منه أدباً إلا ماقد يجري فيه من أمثال،إنما الذي يُعَدُّ أدباً حقاًهوالنثر الذي يقصد به صاحبه إلى التأثير في نفوس السامعين والذي يحتفل فيه من أجل ذلك بالصياغة وجمال الأداء وهوأنواع،منه ما يكون قصصاًوما يكون الخطابة ومايكون رسائل أدبية محبرة ويُسمي بعض الباحثين النوع الأخير بإسم النثر الفني * * ١١ *
ويلحق بالخطابة ما يعرف بسجع الكهان كما أثر عنهم بعض الوصايا والأمثال والحكم وبعضي القصص يرونها في أسمارهم حول أيامهم وحروبهم مما وهومبثوث في مصادر ترائنا الأدبي * * ١٢ *

سجع الكهان:

يبدوأن الأقوال المختلفة حول السجع من ناحية السلبية والإيجابية وفي هذا المقال يستندون بكلام رسول اكرم * ص * حينما يقول: * أسجعاً كسجع الكهان * * ١٣ * ولذلك يجب أن نخوض في هذا المقال كي نعلم أي سجعاً مذموم عندالنبي * ص * ؟ وأيِّ كلام صحيحاً ؟ماالفرق بين السجع والسجع الكهان،وفي هذا الأمر نكتفي احوال الأدباء والباحثين في السجع.
كما جاء في كتب الأقدمين حول السجع: * هوتواطؤ افاصلتين في النثر على حرف واحد وهذا معنى يقول السكاكى الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر * * ١٤ * وهذا يجدد أنّ أسجع من أقسام النثر و * يختص بالكلام المنثور * * ١٥ * من المستحسن أن نعرف سجع الكهانة وإستعمالها في الجاهلية كما * كانت في الجاهلية طائفة تزعم أنها تطلع على الغيب وتعرف مايأتي به الغد بما يلقي إليها توابعها من الجن * * ١٦ *
يبدوأن * الكهانة مختصة بالأمور المستقبلة * * ١٧ * كان في أمامها العرافة: هي * مختصة بالأمور الماضية * * ١٨ * الواضح أن العرب يبذلون إكراماً كثيراً فكانت * لهم قداسة دينية، وكانوا يلجأون إليهم في كل شئونهم،وقد يتخدونهم، حُكاماً في خصوماتهم ومنافراتهم على نحوما كان من مفاخرة هاشم ابن عبد مناف وأمية بن عبد شمش وإحتكامها إلى الكاهن الخزاعي،وقد نفر هاشماًعلى أمية * * ١٩ *
حينما تأملنا في آراء الأدباء نواجه بتحريم هذا الفن الخاصة سجع الكهان ومما يثبت هذا الامر هوحديث عن رسول اكرم * ص * * فقال الرجل: يا رسول الله أأدي من لاشرب ولاأكل،ولاصاح فاستهل ومثل ذلك يطل، فقال الرسول أسجعاً كسجع الكهان * * ٢٠ * يبدوأن الجاحظ يستند بهذا الحديث ويقول فيها: * وهذا الفن من البيان يثير خلافاً بين العلماء والأدباء والديانيمين، فهناك حديث: أسجع كسجع الجاهلية ؟ فهوفي ظاهره حجة لمن يرفض إستعمال هذا الفن ويستهجنه

وهوعند التأويل محمول علىالسجع الذي يراد به إبطال الحق. على أن من الأدباء من يري أن السجع إنما كان منهياً عنه في نأنأة الإسلام،لقرب عهدهم بالجاهلية، حيث كان السجع يجري في الكهانة والترجيم بالغيب،فمازالت العلة زال التحريم. ولهذا شبيه في النهي عن مرثية عن أبي الصلت لقتلي أهل بدر فمازالت العلة زال النهي * * ٢١ * كن نحن نري قول الأخرين في هذا الموضوع مثل قلقشندي وهويعتقد حينما تكلم * النبي * ص * أسجعاً كسجع الكهان: فليس فيه دلالة على كرامة السجع في الكلام وإن تمسك به بعض من نباعن السجع طبعه ونفرت منه عنه إذ يحتمل أنه * صلي الله عليه وسلم * إنما كره السجع من ذلك الرجل لمشابهة سجعه حينئذ سجع الكهان،لما في سجعهم من التكلف والتعسف * * ٢٢ * انتنبه بالسجع الكهان ومعايبها إضافة إلى ذلك كان لابن الأثير رأىفي سجع الكهان نظرة إلى مذمة سجع وأشار هؤلاء يذمون ثُم يرفض هذه القضية مع أدلة ويعتقد * أن اشخاص الذين قد ذمه هذه الصناعة ولا أري لذلك وجهاً سوي عجزهم أن يأتوا، به ويضيف إن كان مذموماً كيف جاء القرآن سور جميعاً مسجوعاً كما قدجاء في سورة القمر وفي سورة طه * * ٢٣ * في موضع آخر يذكر أقوال النبي اكرم * ص * نقلاً عن عبدالله بن سلام حينما يقول * فكان أول شيء تكلم به أن قال: أيها الناس أفشوا السلام وأطعموا الطعام وصلوا بالليل والناس ينام،تدخلوا الجنة بسلام * * ٢٤ *

مما يجلب النظر قد إستفاد النبي عن سجع في كلامه. إضافة إلىذلك ابن الأثير كان لها جواب على قول النبي اكرم * ص * حينما يقول أسجعاً كسجع الكهان فيقول: * * أنّه إنما ذم من السجع ما كان مثل السجع الكهان لاغيره،وأنّه لم يذم السجع على الإطلاق * * ٢٥ *

جدير بالذكر كان نفوذ الكهان بين الناس إلى نهاية حده فكان إمتداده إلي بيوت الخلفاء والأمراء فقد لعبوا دوراً هاماً في أمور المملكة فدخلوا في بلاط الخلفاء وأثروا في آراء الحكام، كما رأينا تأثيرهم في أشعار الشعراء. مما وصلت إلينا وقل هذا التاثير على مرالايام حسبما * تطور الدور الذي لعبه الجن في الشعر وصلتهم بالشعراء فقد كان في الجاهلية الإيمان بقدرتهم على إلقاء الشعر علي ألسنة الشعراء إيماناً واثقاً،فجل شأنهم وعظمت مقدرتهم * * ٢٦ * يد أنّ عظمتهم لم يلبث بظهور إسلام ونزول القرآن ثُم ذهبت جلالهم عندالناس.

الأمثال: * المثل عبارة تضرب في حوادث مشبهة للحوادث الأصلية التي جاءت فيها، كقولهم: * أمُّ الجبان لاتفرح ولاتحزن * * ٢٧ *

يبدوأن الأمثال يستعمل في معاني مختلفة كما * يقول: ابوعبيد القاسم بن سلام أنَّ الأمثال حكمة العرب التي الجاهلية والإسلام،وبها كانت تعارض كلامها، فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق بكناية غير تصريح،فيجتمع لها بذلك ثلاث خلال،إيجاز اللفظ وإصابة المعني وحسن التشبيه * * ٢٨ * كاه للعرب في جاهليتهم أقوال كثيرة ذهبت أمثالاً فمنها ماكان شعراً ومنها ماكان نثراً * * ٢٩ * أما الأمثلة النثرية كمثل المثلين التاليين: * أخطبُ من سحبان وابلٍ * و * قطعت جهيزَةُ قول كل خطيب * المثل الأول يؤكد على أهمية الخطابة في المجتمع الجاهلي ويبرز الخطيب رجلاً يشار اليه بالبنان،مهوالمحرك الأفئدة... والمثل الثاني فأنّه يبرز دور الخطابة الإجتماعي، حيث كانت تقام الإجتماعات التي تذكرنا بمهرجانات اليوم * * ٣٠ * كان مثلاً في الشعر:

* ومنا حَكمٌ يقضي فلا ينُقضُ ما يقضي * * ٣١ *

النثر في العصر الإسلامي:

لونتفحص في أدب هذا العصر نواجه بالتدهور العظيم في صور النثرية مع إستقرار النظام الإسلامي في الحضارة العربية. فكان مبدأها مبعث الرسول اكرم * ص * ونزول القرآن الذي أدّي إلى إرتفاع

مستوي الأدب خاصة الخطابة النثرية وليس هذا التغير بمعني زوال النثر بل اتسع في هذا العصر قواعد الكتابة والفنون النثرية.

* كان تأثر النثر بالإسلام أقوي قوة، فقد نزل فيه الذكر حكيم المعجز ببلاغة وألقى به الرسول * ص * أحاديثه وخطبة رائع وثنية ساذجة إلى ذات دين سماوي باهر،تخوض في معان جديدة... * * ٣٢ * يقول طه حسين: * الذي ليس فيه شك أن أقدم نص يمكن أن نطمئن إليه هوالقرآن * * ٣٣ * كما نعلم أن لغة القرآن تختلف إختلافاً غير يسير عن لغة الشعراء فهي تعرض،مرة في تاريخ اللغة العربية،ينكشف الستار من عالم فكري،تحت شعار التوحيد،لاتعد لغة الكهنة والعرافين الفنية المسجوعة إلا نموذجاً واهياً له، من حيث ظاهر وسائل الأسلوب،ومسالك المجاز في اللفظ والدلالة * * ٣٤ * قد إتسع النثر في هذا العصر من ناحية الفنية فقسمه الباحثون إلي قسمين: الاول: النثر الإيجازي والثاني: النثر التفصيلي.

يشتمل * النثر الايجازي في هذا العهد إلى ثلاثة أنواع هامة: الخطابة والتوقيعات والرسائل * * ٣٥ *

الخطابة في صدر الإسلام:

* لم تزدهر الخطابة العربية في عصر من العصور مثل ازدهارها في صدر الإسلام،فقد كانت العوامل متوافرة لشيوع هذا الفن وتقدمه،فمن فصاحة فطرية في العربي إلى براعة التصرف في ضروب الكلام ومن إنقلاب ديني عظيم،إلىإنقلاب سياسي عظيم، ومن حروب وفتوح ألى خروج وعصيان وأحزاب. فقدجاء الإسلام وهودين إجتماعي، فكانت الخطب الدينية تلقي في الجوامع، ثم إستعرت حروب الفتح والحروب الداخلية، وإنقسمت الجماعة أحزاباً من أجل الخلافة،فكانت الخطب العسكرية تضرم بها الحماسة في صدور الرجال، وكانت الخطب السياسية يلقيها الزعماء على أحزابهم لتشد. أزرهم، أويردوابها على خصومهم ليدحضوا أقوالهم أويخاطبوا بها بلداً... فلا عجب إذاً، أن يكون للخطابة شأن عظيم في ذاك العهد وهي تعتمد على الدين من ناحية وعلى السياسة من ناحية أخرى * * ٣٦ *

ميزه الخطابة: * تمتاز الخطابة في صدر الإسلام بطلاوة أسلوبها وقصر جملها وتخير ألفاظها، والخطب على الضربين: منها الطوال التي كثر فيها الإطناب ومنها القصار التي غلب عليها الإمجاز مع بلوغ القصد. وقصارها أكثر شيوعاً من طوالها، وكانت تبدأ بالحمدلة وكثيراً ما نعتمد على الآيات، كما للقرآن من التاثير في نفوس المسلمين... * * ٣٧ *

أشهر الخطباء في هذا العهد:

* اشتهر في الخطابة السياسة زياد ابن أبيه والحجاج ابن يوسف في الحزب الأموي ،والمختار الثقفي في الحزب الشيعى ،وقطري ابن الفجاءة حزب الخوارج، وإشتهر في الخطابة الدينية على بن أبي طالب، وتميم داري بالمدينة ،والحسن البصري، وواصل بن عطاء والفضل بن عيسى في العراق وغيلان ولأوزاعي في الشام. * * ٣٨ *

جدير بالذكر أنّ الخطباء في إلقاء كلامهم على السامعين يستندون إلى الأدلة والبراهين * كثرة الإستشهاد بالقرآن والحديث والإقتباس من الشعر والأمثال فصلاً عن البراهين والأدلة التي يسوقها كل خطيب ليدعم رأيه ويؤيد مذهبه * * ٣٩ * مع هذا كثيراً مانرى إختلاف هذا السياق بالنسبة إلى الأمويين كما نعلم أنهّم يسبون علياً وأبناءه على المنابر فكان * يملئون خطبهم بالشتائم والسباب والمطاعن والمثالب في على * ع * وآل بيته * * ٤٠ * التوقيعات:

يبدوأنّ * التوقيعات فن أدبي من فنون النثر ،تتوافر فيه عناصر التعبير البليغ وتناول البحث هذا الفن في العصر الإسلامي والعباسي * * ٤١ *
جدير بالذكر * يريدون بالتوقيع في دوائر الحكومة اليوم * الإمضاء * أمام في أيام الخلفاء فكان يراد به ما يعلقه الخليفة على القصص اوْ الرقاع العرضحالات المعروضة عليه لطلب أوشكوى أونحوذلك، فيكتب عليها بما يجلب إجراؤه مايفيد الجواب على فحواها بما يشبه التأثير أوالتعليم في دوائر حكومتنا، وهومن واجبات صاحب الإنشاء أومن يتعين للتوقيع خاصة * * ٤٢ * بحيث قيل: * إرتبطت نشأتها وإزدهارها بتطور الكتابة والتوقيع عبارة بليغة موجزة مقنعة * * ٤٣ *
من المستحسن أن تقول هذا الفن يستوعب بالشروط الخاصة كما قيل: * يشرط في التواقيع البليغ أن يكون كاملاً بل قد يكون آية قرآنية أوحديثاً نبوياً أوبيت شعر أومثلاً أوحكمة * * ٤٤ *

الرسائل:

حينما نتفحص في كتب المورخين نواجه أنتقال الخطابة إلى الكتابة النثرية حسبما أحتاج في الزمن الإسلامي فلم يكن للعربية دواوين وكتابة الرسائل من بدايتها يبدوأن الكتابة * تنتشر شيئاً فشيئاً بعد ظهور الإسلام لإمتداد سلطان العرب وحاجة الخلفاء والولاة ورؤساء الأ حزاب إلى الإتصال بمن يهمهم أمرهم * * ٤٥ * و * كانت الرسائل في هذا العصر تتحلى بآيات القرآن الكريم، والمأثور من الأمثال والأشعار، وتتميز،بجزالة اللفظ وفصاحته، والإبتعاد عن التكليف والتصنع * * ٤٦ *
كما نعلم أنه لم تكن الكتابة شائعة في الجاهلية وصدر الإسلام بيدأنه حينما ظهر الإسلام كتب عددً قليلٌ بحيث قيل * أحتاج المسلومن إلى أن يكتبوا ،كتب النبي رسائل، وكتب الخلفاء من بعده * * ٤٧ * وفي موضع آخر قيل: * لم يكن يكتب بالعربية إلا بضعة عشر أنساناً، كلهم من الصحابة وفيهم على بن أبي طالب ،وعمر بن خطاب وطلحة وعثمان وأبوسفيان وولداه معاوية ويزيد وغيرهم * * ٤٨ *

النثر في العصر العباسي:

عندما تكلمنا عن النثر في العهد العباسي ليس هدفنا النثر العادي كما أنّه تطور على مرّ العصور بحيث نشاهد * في العصر العباسي بلغ من النثر ذورته في زمن قصير، وبخاصة فيما بين منتصف القرن التاسع ونهاية العاشر * الميلادي * وكما في الشعر كان العراق مصدر هذه النهضة ، عاش الناثرون الأكثر قدما، ولوأن تطور الحياة فيما بعد سوف يقود على نحوما ألمحنا سابقاً إلى لا مركزية الثقافة أيضا وفي هذا العصر واصل عبدالحميد الكاتب رسالته وانضم أليه ابن المقفع ،وهوفارسى الأصل أيضاً، يفوق زميله في سعة ثقافته وكثرة أنتاجه وأسلوبه أميل إلى الأيجاز ،وأقرب إلى القصد في السجع والبديع ،أكثر كليلة ودمنة ،وأعمالاً أخرى أصيلة من الثقافة الساسانية من بينها * خداى نامه * * . * ٤٩ * فكان لها آثار عديدة يحاول فيها لرفع عيوب المجتمع والحصول على الكمال يبدوأن النثر لعب دوراً هاماً في هذين العصرين العباسي الأول والثاني حسب المقتضيات الزمنية.
كما نعلم قد إتسع فنون الكتابة فكان للنثر فروع عديدة منها: الخطابة والوعظ والقصص والتوقيعات والمناظرات والرسائل التى تنقسم ألى القسمين:
* ١الرسائل الديوانية.
* ٢الرسائل الإخوانية.
* ٣الرسائل الأدبية.

الخطابة في العصر العباسي:

حسبما ذكر الباحثون في الخطابة وهم يعتقدون بوجودالخطابة في تلك الفترة بقوتها في أوائلها وقلت عن قيمته في أواخر هذا العصر.
جدير بالذكر حينما نشير شالخطابة هدفنا الخطابة السياسية بحيث قيل فيه: * نشطت الخطابة السياسية في مطالع هذا العصر إذ إتخذتها الثورة العباسية أداتها في بيان حق العباسيين في الحكم * * ٥٠ *
*** فما لبث هذه النشاطات فضعفت الخطابظ السياسية في هذا العصر ضعفاً شديداً لأنها أنّما تزدهر حين تكفلُ للناس حرياتهم السياسية على نحوما كان الشأن في عصر بني أمية، أما في هذا العصر فقد أخذ العباسيون الناس بالشدة فضعفت الأحزاب السياسية وفنيت أوذابت حريتهم في سلطانهم الباطش بكل من حدثته نفسه بخروج عليهم بل بخلاف أومايشبه الخلاف * * ٥١ ***
إضافه إلى ذلك نشاهد الضعف في الخطابة الحفلية أيضاً من جانب آخر نلاحظ بقلة الخطابة الدينية حيثما قلت هذه الخطابة في لسان الخلفاء وهذا لايعنى محوها إذ أنّ الخطابة الدينية لم يجرعلى لسان الخلفاء بل * ظلت مزدهرة في المساجد وفي خطب الجمع والعيدين، فقد أصبحج من المعتاد ألايخطب الخليفة يوم الجمعة إلا ماكان من الخليفة المهتدي الورع الذي ظل في الحكم تحوعام، فانه كان يذهب إلى المسجد الجامع بسامراء في كل جمعة ويخطب الناس ويؤمهم ويروي أن الخليفة المعتضد حاول أن يخطب فى بعض الأعياد، فارتج عليه ولم تسمع خطبته ولم يخطب خليفة بعده فيا العصر سوى الراضي ولم تؤثر خطبته * * ٥٢ * فكان في إمتداد الخطابة، الوعظ والقصص والنثر الصوفي: فكلهم * أخذت تنشأمند أوائل العصر طبقة جديدظ من الوعاظ، كانوا يسمون بالمذكرين ويسمى مجلسهم بإسم مجلس ذكرالله وتسبيحه وكانوا منه الصوفية، بل كانوا خطباءهم ووعاظهم الممتلئين صلاحاً وتقوى وورعاً وكانوا يعظون الناس في المساجد * * ٥٣ *

التوقيعات في العصر العباسي:

كما نعلم أن التوقيعات من فنون النثرية كان إزدهارها من العصر الإسلامي حتى أفول نجمها في أواخر العصر العباسى * * ٥٤ * إضافة إلى ذلك * تطور مفهوم التوقيعات في العصر العباسي وإكتسب معني أدبياً، فأصبحت تطلق على تلك الأقوال البليغة الموجزة المعبرة التى يكتبها المسدول الدولة، أويأمر بكتابتها على ما يرفع إليه من قضايا أوشكايات، متضمنة ينبغي إتخاذه من إجراء نحول كل قضية أومشكلة، وهي بهذا المفهوم أشبه ماتكون بتوجيه المعاملات الرسمية في الوقت الحاضر * * ٥٥ *
بعد أن مضينا القول في الجاحظ واصل هذا الأمر إلى ابن العميد وهومن الكتاب الذين لهم طريقة في الكتابة بحيث النثر الفني سائراً في طريقة وكان للحضارة والترف أثر كبير في أساليبه ومعانيه فأخذ يتدرج في التنميق والزخرف كما تدرج الناس في تنميق ألبستهم وأطعمتهم وسائر مرافق حياتهم، وكثر فيه استعمال البديع والسجع ،وأصبحت الكتابة محضة يعنى فيها الكاتب أحياناً بالمبنى اكثر مما يعنى بالمعنى * * ٥٦ * وفي جملة نستطيع أن نقول كان * عصر ابن العميد عصر تأنق وزخرف وعهد خيال وشعر فهداه طبعه إلى أستحداث أسلوب جديد متناسب الفقرأنيق الديباجة، بديع الوشي، طبع على غراره مشايعوه لموافقته ذوق العصر * * ٥٧ *

الخاتمة

النثر قد وضع لتنمية الأدب العربي، وكل أدب يحتاج إلى النثر في جميع حقوله لأنّه إن لم يكن النثر لم يستنتج الآثار الأدبية والعلمية، والشعر بنفسه دائن ألى النثر لأن النثر أعمّ وأشمل منه، ونستنتج من هذه المقالة أن النثر تطور في العصر الإسلامي ووصل إلى أعلى ذروته في العصر العباسي الأول

لاسيما عند كبار الأدب العربي وهم، عبدالحميد الكاتب وعبدالله بن المقفع والجاحظ وابن العميد. والنثر العربي فى العصر العباسي شاهد ألواناً مختلفة من الفنون كأمثال: كتابة الرسائل والخطب وظهر فيه صور جمالية في شتى أضرابها، ويعالج الكتاب اللفظ والمعنى معاً دون رجحانٍ ولكن في عصر ابن العميد ناول الكتاب زخارف القول وبدائعه في كتاباتهم وإهتموا كثيراً بالمباني دون المعاني بسبب شيوع السجع والصناعات اللفظية عند أصحاب الرسائل.

المصادر والمراجع

١. ابن الأثير، ضياء الدين: المثَل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، لاط، دارالنهضته،القاهره،لا تا

٢. ابن عاشور، محمدالطاهر: شرح المقدمة الأدبية لِشرح الإمام المرزوقي عى ديوان الحماسة لأبي تمام، ط:٢، دارالعربية، ليبيا، ١٩٧٨م

٣. أبوعلي، محمدتوفيق: الأمثال العربية والعصر الجاهلي، ط: ١،دارالنفائس، ١٩٨٨ م

٤. البستاني، بطرس: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ط: ٦، مكتبة صادر، بيروت، لاتا.

٥. الجاحظ، أبوعثمان:البيان والتبين، ط: ٧،مكتبة الخانجي، القاهره، ١٩٩٨محسين طه: من تاريخ الأدب العربي * العصر العباسي الأول * ،ط: ٢،دارالعلم الملايين،بيروت، ١٩٧٦م

٦. في الأدب الجاهلي،لاط، مطبعة فاروق، قاهره،١٣٥٢ ه

٧. الزيات، أحمدحسن، تاريخ الأدب العربي، للمدارس الثانوية والعليا، لاط، دارالنهضة، القاهرة، لاتا.

٨. زيدان، جرجي ،تاريخ التمدن الإسلامي،،لاط، دارالمكتبة الحياة ، بيروت، لاتا

٩. الصعيدي، عبدالمتعال: بُغية الإيضاح لتلخيص المفتاح علوم البلاغة،ط:١، مكتبة الآداب، ١٩٩٩م

١٠. ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي * العصر الجاهلى * ، ط: ٢٤،دارالمعارف، القاهره، ٢٠٠٣م

١١. تاريخ الأدب العربي * العصر العباسي الأول * ، ط:١٦،دارالمعارف، القاهره، ٢٠٠٤ م

١٢. تاريخ الأدب العربي * العصر العباسي الثاني * ، ط: ١٢،دارالمعارف، القاهره، ٢٠٠١م

١٣. الفاخورى، حنا، تاريخ الأدب العربي، ج سوم، انتشارات توس، تهران ١٣٨٣ ه

١٤. فك ،يوهان: العربية * دراسات في اللغة واللهجات والأساليب * ترجمه الدكتور: رمضان عبدالتواب، لاط، مكتبة الخانجي بمصر، القاهره، ١٤٠٠ ه

١٥. قلقشندى، أبى العباس، صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء،لاط، دارالكتب المصرية، القاهره ،١٣٤٠ ه

١٦. كيلاني محمد: أثرالتشيع في الأدب العربي ، لاط،دارالعرب، القاهرة، ١٩٩٥م

١٧. المكى، الطاهر:مقدمة في الأدب الإسلامى المقارن، لانا، ط: ١، ١٤١٤ ه

١٨. نعمة، نهاد توفيق: الجن فى الأدب العربي،لاط، لانا. بيروت، ١٩٦٠م

١٩.

أنواع النثر العربى

للنثر الأدبي أنواع عدة منها:

الخطابة – المقالة- القصة – المسرحية – الخاطرة – الوصايا – الرسائل – المقامات – المحاضرات العلمية – السيرة الأدبية.

١/الخطابة:

لغة، مصدر خطب من باب قتل يتعدى بنفسه ويجر بحرف الجر قال الجوهري خطب على المنبر خطبة ويقال: فلان خطيب القوم إذا كان هو المتكلم عنهم، والجمع خطباء. أما اصطلاحاً: يقول ابن رشد الخطابة هي قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأشياء المفردة.

وإذا وجهنا وجهتنا إلى الأمة العربية وجدناها قد بلغت من الفصاحة والبلاغة والبيان ما لم تبلغه أمة من الأمم قبلها وبعدها، وكان الشعراء والبلغاء هم فخر القبيلة وعزها ومجدها، وكانت لهم معلقات تعلق في جوف الكعبة وكان من اشهر خطباء العرب قس بن ساعدة الايادي، وخارجه بن سنان، وخويلد بن عمرو الغطياني.

يقول قس بن ساعدة الايادي في خطبة له في سوق عكاظ: أيها الناس اسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت، ليل داج، ونهار ساج، وسماء ذات أبراج، ونجوم تزهر، وبحار تزخر، وجبال مرساة، وأرض مدحاة، وأنهار مجراة.

إن في السماء لخبرا، وإن في الأرض لعبرا، ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون؟! أرضوا فأقاموا أم تركوا فناموا، يقسم قس بالله قسما لا إثم فيه إن لله دينا هو أرضى له وأفضل من دينكم الذي أنتم عليه، وإنكم لتأتون من الأمر منكرا.

ويروى أن قسا أنشأ بعد ذلك يقول:

في الذاهبين الأوليـ ـن من القرون لنا بصائر
لما رأيت مواردا للموت ليس لها مصادر
ورأيت قومي نحوها تمضي الأكابر والأصاغر
لا يرجع الماضي إلي ولا من الباقين غابر
أيقنت أني لا محالة حيث صار القوم صائر

٢/المقالة:

هي قطعة نثرية محدودة يعرض فيها كاتبها فكرة من الأفكار أو موضوعاً من المواضيع بأسلوب أدبي.

وهناك من يقول أن ظهور المقالة كفن أدبي لم يكن مرتبطاً بظهور الصحف والمجلات. فقد عرفت قبل أن يعرف فن الطباعة بقرون طويلة .حيث اختاره عدد من الأدباء قالبا فنيا منذ عصر اليونان القدماء، وربما كانت اقدم صورة للمقالة هي صورة الشخصيات النمطية كما كتبها الكاتب الإغريقي * تيوفراست * عنوانها * صور نمطية * وفي كل صورة منها يرصد ويحلل السمات المختلفة الأنواع من السلوك البشري السليم أو المعيب بحيث تعتبر كل صورة تجسيد لنمط من السلوك كسلوك البخيل والكريم والجبان والشجاع والمنافق وغيرها.

وقد كتب الجاحظ رسائل صغيرة مثل * رسالة التربيع والتدوير * وفعل مثله السيوطي. وتمثل هذه الرسائل مقالة من المقالات وان لم تحمل نفس الاسم.

وقد كتب الكتاب الغربيون تلك المقالات ليتضمنها كتاب كما فعل الجاحظ.
ثم كانت المقالة الفلسفية ثاني نوع من أنواع المقالة ظهوراً على خط التاريخ وكان ذلك في عصر النهضة الأوروبية، أي في القرن السادس عشر ولدينا من هذا النوع من المقالات الفلسفية مجموعتان كبيرتان إحداهما للفيلسوف الإنجليزي * فرنسيس بيكون * الذي قلب عالم المنطق والتفكير والبحث عن الحقائق رأساً على عقب بفضل كتابة المسمى * المقالات * وهو يتضمن بالفعل مجموعة من المقالات التي اثبت فيها عقم المنطق الشكلي * الأرسطوطاليسي * الذي كان يطغى على عقول البشر خلال القرون الوسطى. وأما المجموعة الثانية فتتضمنها أربعة مجلدات كبيرة للفيلسوف الفرنسي * مونتين * .
ويعد * ميشال موناتني * الفرنسي أول من استخدم * مصطلح * المقالة في كتاباته التأملية.
وللمقالة مكانة مهمة في الحياة الأدبية وخاصة الحديثة وقد زادت أهميتها بانتشار الصحافة فأصبحت بذلك صوتاً مسموعاً وأسلوباً له تأثيره ومكانته.

أنواع المقالة:

/١المقالة الذاتية:
وهي المقالة التي تبرز فيها وتبدو ملامح شخصية الكاتب وتكون فيها بارزة وواضحة وهي غالبا ما تمثل تجربة خاصة أو موقفاً من المواقف التي عاشها الكاتب أو مر بها أو كان مرتبط بوقوعه.
/٢المقالة الموضوعية:
يبرز في المقالة الموضوعية الجانب الموضوعي ويظهر جلياً فيها ويختفي الجانب الذاتي. وهذه المقالة تتناول فكرة من الأفكار العامة أو دعوة حقيقة من الحقائق العلمية والتي تكون محط حديث الكاتب أو دعوة إلى قضية من القضايا التي يؤمن بها الكاتب أو مناقشة مشكلة من مشكلات الحياة والمجتمع.
وليست هناك حدود فاصلة للتفريق بين النوعين فربما اجتمع النوعان في مقالة واحدة ولكنها تسمى وتوصف بالجانب الغالب فيها.

خصائص المقالة:

/١الإيجاز: وهذا الأمر يختلف من كاتب إلى آخر ومن مطبوعة إلى أخرى فهي تتضمن قدراً مناسباً من المعلومات والأفكار بقدر قليل من المساحة والكلمات.
/٢سعة موضوعاتها: هذه الميزة الغالبة في المقالة والتي تجعلها تتصدر فنون النثر حيث تتسع لجميع الموضوعات ويتسع قالبها لاحتواء أي فكرة في أي مجال كان أدبي أو علمي.
/٣الطرافة والجدية: تمتاز المقالة بالطرافة غالباً فتجذب القراء، وأيضاً صياغة المقال وطريقة عرضه والعنوان الذي يقدمه الكاتب للمقالة كل ذلك يسهم في إيجاد خاصية الطرافة أو الجدية.

/القصة:

وهي حكاية تصور عددا من الشخصيات والأحداث، وتكتب بأسلوب نثري.
وأنواع القصة: -
أولاً: القصة القصيرة.
وهي التي تدور حول حادثة واحدة لشخصية واحدة أو عدة شخصيات ولا يتسع المجال فيها لكثرة السرد أو تعدد الأحداث.
وتتميز القصة القصيرة بصغر حجمها وسهولة قراءتها في وقت وجيز وتركيزها على حدث معين، وقد ساعد على انتشارها الصحافة والإذاعة مما يتفق مع طبيعة الإيقاع السريع للعصر.

البناء الفني للقصة القصيرة.
أبرز عنصر في البناء الفني للقصة القصيرة هو التركيز.
وبناء عليه ذلك يجب مراعاة الأمور التالية في القصة القصيرة:
١/وحدة الانطباع: فهناك انطباع واحد يخرج به القارئ، ونوع واحد من التأثير الذي ينعكس عليه من خلال الهدف الذي سعى إليه الكاتب بعكس الرواية التي تعطي أكثر من انطباع بسبب كثرة الأحداث والشخصيات.
٢/وحدة الحدث: القصة القصيرة تصور حدثاً واحداً يركز عليه الكاتب، وتصوير هذا الحدث محدد ويبرز تأثر الكاتب به.
٣/وحدة الزمان والمكان: يجب أن تكون القصة القصيرة في إطار زمني واحد ومكان واحد ولو تعددت الحوادث لتعددت تبعاً لذلك أزمنتها وأمكنتها.
٤/البناء الفني الخاص: القصة القصيرة رغم صغر حجمها إلا أن لها بداية ووسط ونهاية * عقدة ـ صراع ـ نتيجة أو حل * . ويمكن نقد الكاتب من خلال إجادته أو إخفاقه لكل عنصر من عناصر البناء الفني للقصة.
٥/الإيجاز: وهو ما تتميز به القصة القصيرة عن غيرها الذي يذهب إلى الإسهاب والإطالة.
ثانياً: الرواية.
هي أطول أنواع القصص وتمتاز عن القصة القصيرة بكثرة أحداثها وتعدد شخصيات القصة وإثارتها لقضية كبرى أو عدد من القضايا التي يعبر عنها من خلال سرد الأحداث.
وفي الرواية يظهر أسلوب الكاتب وطريقته في ربط الأحداث ونمو الشخصيات وتوظيفهم في الرواية حسب الطريقة التي يراها.
وهناك نقاط وخصائص تظهر في الرواية هي:
١/تعدد الأحداث: ففي الرواية تتعد الأحداث وتسرد بطريقة الروائي وهذه الأحداث تبني عليها الحبكة القصصية للرواية وتنمو الأحداث وتتعدد بحسب نظرة الكاتب.
٢/الانطباع: يخرج القارئ بانطباعات عدة من خلال قراءة الرواية بحسب الأحداث والشخصيات.
٣/الزمان والمكان: في الرواية الحوادث قد تتعدى الأزمنة والأمكنة.
٤/البناء الفني للرواية: تتميز ببناءها الفني فبداية الرواية وتسلسل الأحداث وترتيب الشخصيات وظهورهم في النهاية تشكل بناء فني للرواية وتظهر مدى إجادة الكاتب لسرد الأحداث وتأثير الشخصيات فيها بحسب أسلوبه الفني.
٥/الإسهاب والتفصيل: نجد أن الرواية تتمتع بتفصيل الأحداث والإسهاب فيها وتحليلها حسب الكاتب وحسب شخصيات الرواية وأحداثها.
٦/تعدد الشخصيات: في الرواية تتعدد الشخصيات وتنمو أو تختفي حسب التركيبة في الرواية ومواقعهم منها سواء أكانوا شخصيات رئيسية أو ثانوية. فالشخصيات الرئيسية تنمو مع الرواية والثانوية قد تختفي أو تظهر لغرض معين ثم تختفي وهكذا.
وقد أخذ فن القصة القصيرة والرواية في أدبنا المعاصر من الأدب الأوروبي، ففي الرواية تأثر كبير بالمدرسة الفرنسية كالكاتب بلزاك، وموباسان بنوع خاص في فن القصة القصيرة. وهناك مدرسة أخرى أثرت في القصة وهي المدرسة الروسية وخاصة الكاتب تشيكوف الذي يعتبر من أكبر كتاب القصة القصيرة في العالم.
٤/المسرحية:

هي فن من فنون الأدب ذات فكرة أساسية يجسدها الكاتب ويبرزها وتجسد هذه الفكرة موضوع او قصة بشخصيات ذات الأبعاد المحددة التي تنقل هذه الفكرة أو الموضوع.
وكان الأدب المسرحي قد ظهر عند اليونانيين القدماء بنوعين من المسرحية وهي: المأساة وتعبيرها الحديث تراجيديا – والملهاة وتعبيرها الحديث الكوميديا.
وقد تطورت المسرحية فمنذ أن كانت تجمع لدى اليونانيين بين الشعر والموسيقى والغناء والرقص كانت تجمع أيضاً بين أجزاء حوارية تمثيلية تتعاقب مع أجزاء غنائية وعندما بدأت النهضة الأوروبية بسقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣م في أيدي العثمانيين هرب الرهبان حاملين معهم المخطوطات التي التراث اليوناني القديم إلى إيطاليا ومنها إلى أوروبا كلها واتخاذها أساساً للنهضة الأوروبية.
وقد تم أخذ فن المسرحية من الأدب الأوروبي بل وعن إيطاليا بالتحديد، ويوجد وثيقة تدل على ذلك وهو كتاب بعنوان "أرزة لبنان" الذي يضم أول مسرحيات كتبت بالعربية في عالمنا العربي كله وهي مسرحيات التاجر اللبناني – مارون النقاش- الذي شاهد هذا الفن في إيطاليا أثناء رحلاته إليها، ومثل مع أصدقائه في بيته أول مسرحية كتبها بالعربية وهي مسرحية * البخيل * .

أنواع المسرحية:

/١المأساة * التراجيديا * :

وهي مسرحية ذات موضوع جاد ولغة رفيعة تستمد موضوعاتها من البطولات المختلفة ما كان منها واقعياً أو أسطورياً أو من حياة الملوك والأبطال. وتتميز بالنهاية الحزينة أو الفاجعة. وجمهورها خاص ومتميز وتميل موضوعاتها إلى الموضوعات الكبرى في الحياة. ويرى البعض أن المأساة قد تطورت واختفى مسماها وظهر بدلاً منها الدراما الحديثة بفضل الكاتبين أبسن وبرناردشو في الغرب وتشيكوف في روسيا.

/٢الملهاة * الكوميديا * :

وهي مسرحية ذات موضوع واقعي ولغتها بسيطة ومتداولة وهدفها نقد الواقع وما في الحاضر من مساوئ يراها الكاتب، وجمهورها من عامة الناس وتستقي موضوعاتها من الأمور اليومية وتهدف إلى التسلية والضحك وتتميز بالنهاية السعيدة والمفرحة.
ومن فرائد المسرحية الكوميدية – ارستوفانيس- وقد اتخذ من فنها وسيلة لنقد بعض نواحي الحياة في عصره حتى كادت أن تتحول إلى ما يشبه الهجاء الصريح لزعيم شعبي معاصر له اسمه * كليون * . كما راح يهاجم ما أخذ في عصره من تحرر فكري، فقد هاجم جد الفلسفة اليونانية – سقراط – في إحدى كوميدياته هجوماً بالغ العنف واتهمه بالدعوة إلى الإلحاد * أي سقراط * وإفساد الأخلاق وذلك في الكوميديا المسماة * السحب * الذي يظهر فيها – سقراط- وهو جالس في قفص من السعف ومعلق في سقف المسرح زاعماً أنه لابد له من الارتفاع فوق الأرض لكي يستطيع أن يتفلسف دون أن تمتص الأرض رحيق فكره فتجففه. وكان لهذه الكوميديا أثر كبير في تأليب الرأي العام على – سقراط – مما حدا بمحكمة الشعب إلى إدانة هذا الفيلسوف والحكم عليه بالإعدام بالسم.

الأدب العربي والمذاهب الأدبية:

التعريف بالمذاهب المذهب الكلاسيكي المذهب الرومانسي المذهب الواقعي المذهب الرمزي

/٥الخاطرة:

كما اتفق أهل الأدب الحديث على تعريفها بأنها قطعة نثرية قصيرة فيها الخيال والعواطف والأسلوب العذب. ولم تذكر إلا في الأدب الحديث. وبرأيي أن الخواطر لا تعدو عن كونها مجرد كلمات عابرة في الخاطر.

/٦الوصايا:
تندرج تحت فن الرسائل الإخوانية. وهذا وصية لقيس بن زهير العبسي عندما جاور يوم الهباءة النمر بن قاسط، وتزوج منهم، وأقام فيهم حتى ولد له، فلما أراد الرحيل عنهم قال: يا معشر النمر، إن لكم علي حقا، وأنا أريد أن أوصيكم، فآمركم بخصال، وأنهاكم عن خصال:
عليكم بالأناة؛ فإن بها تدرك الحاجة، وتنال الفرصة، وتسويد من لا تعابون بتسويده.
وعليكم بالوفاء؛ فإن به يعيش الناس، وبإعطاء من تريدون إعطاءه قبل المسالة، ومنع من تريدون منعه قبل الإلحاح، وإجارة الجار على الدهر، وتنفيس المنازل عن بيوت اليتامى، وخلط الضيف بالعيال.
وأنهاكم عن الغدر؛ فإنه عار الدهر، وعن الرهان؛ فإني به ثكلت مالكا أخي، وعن البغي؛ فإنه قتل زهيرا أبي، وعن الإعطاء في الفضول فتعجزوا عن الحقوق، وعن السرف في الدماء فإن يوم الهباءة ألزمني العار، ومنع الحرم إلا من الأكفاء؛ فإن لم تصيبوا لهن الأكفاء؛ فإن خير مناكحهن القبور -أو خير منازلها- واعلموا أني كنت ظالما مظلوما؛ ظلمني بنو بدر بقتلهم مالكا أخي، وظلمتهم بأن قتلت من لا ذنب له.
/٧الرسائل:
كان القرن الرابع هو العصر الذهبي لكتابة الرسائل، واتسمت الكتابة فيه بالإغراق في ألوان البديع، والولع بالزخارف اللفظية، حتى غدت الرسائل وكأنها نسيج رائع موشّى بالأسجاع، محلّى بالمحسنات البديعية ولآلئ البيان.
وقد انقسمت الرسائل تبعًا لأغراضها وأساليبها إلى نوعين:
الرسائل الديوانية: وهي التي تكتب في شئون الدولة، وتسجل الأحداث التاريخية أو الأوامر والتوجيهات الرسمية إلى الولاة والأمراء والقواد وكبار الموظفين في الدولة.
وكان من أشهر كتاب هذه الرسائل: أبو الفضل بن العميد، والصاحب بن عباد، والوزير المهلبي، والأمير قابوس بن وشمكير.
الرسائل الإخوانية: وهي التي يكتبها الأدباء عامة من غير العاملين في دواوين الدولة، وهي غير محددة بموضوعات معينة، وإنما يكتبها الأدباء في مناسبات خاصة أو مطارحات أدبية ومساجلات بلاغية فيما بينهم.
وكان من أشهر كتاب تلك الرسائل ـ بالإضافة إلى من سبق ـ: أبو حيان التوحيدي، وأبو بكر الخوارزمي، وبديع الزمان الهمذاني.
وتناولت الرسائل العديد من الأغراض: كالمدح والهجاء، والشكوى والعتاب، والتهنئة والاعتذار، والاستعطاف والاستجداء، والنصح والإرشاد، والصداقة والإخاء، والفخر والاعتزاز بالنفس، والوصايا.
وهذه رسالة من الحسن البصري لعمر بن عبدالعزيز بذم الدنيا:
أما بعد يا أمير المؤمنين؛ فإن الدنيا دار ظعن وانتقال وليست بدار إقامة على حال؛ وإنما أنزل إليها آدم عقوبة فاحذرها؛ فإن الراغب فيها تارك، والغني فيها فقير، والسعيد من أهلها من لم يتعرض لها. إنها إذا اختبرها اللبيب الحاذق وجدها تذل من أعزها، وتفرق من جمعها فهي كالسم يأكله من لا يعرفه، ويرغب فيه من يجهله، وفيه والله حتفه؛ فكن فيها يا أمير المؤمنين كالمداوي جراحه يحتمي قليلا مخافة ما يكره طويلا.
الصبر على لأوائها أيسر من احتمال بلائها، واللبيب من حذرها ولم يغتر بزينتها؛ فإنها غدارة ختالة

خداعة، قد تعرضت بآمالها، وتزينت لخطابها فهي كالعروس العيون إليها ناظرة، والقلوب عليها والهة وهي -والذي بعث محمدا بالحق- لأزواجها قاتلة، فاتق يا أمير المؤمنين صرعتها، واحذر عثرتها فالرخاء فيها موصول بالشدة والبلاء، والبقاء مؤد إلى الهلكة والفناء.
واعلم يا أمير المؤمنين أن أمانيها كاذبة، وآمالها باطلة، وصفوها كدر، وعيشها نكد، وتاركها موفق، والمتمسك بها هالك غرق، والفطن اللبيب من خاف ما خوفه الله، وحذر ما حذره، وقدر من دار الفناء إلى دار البقاء فعند الموت يأتيه اليقين.
الدنيا -والله يا أمير المؤمنين- دار عقوبة، لها يجمع من لا عقل له، وبها يغتر من لا علم عنده، والحازم اللبيب من كان فيها كالمداوي جراحه يصبر على مرارة الدواء لما يرجو من العافية، ويخاف من سوء عاقبة الدار.
والدنيا -وأيم الله يا أمير المؤمنين- حلم، والآخرة يقظة، والمتوسط بينهما الموت، والعباد في أضغاث أحلام، وإني قائل لك يا أمير المؤمنين ما قال الحكيم:
فإن تنج منها تنج من ذي عظيمة *** وإلا فإني لا أخالك ناجيا
ولما وصل كتابه إلى عمر بكى وانتحب حتى رحمه من كان عنده، وقال:
يرحم الله الحسن؛ فإنه لا يزال يوقظنا من الرقدة، وينبهنا من الغفلة، ولله هو من مشفق ما أنصحه، وواعظ ما أصدقه وأفصحه.

/٨المقامة:

المقامات فن من فنون الكتابة العربية ابتكره بديع الزمان الهمذاني، وهو نوع من القصص القصيرة تحفل بالحركة التمثيلية، ويدور الحوار فيها بين شخصين، ويلتزم مؤلفها بالصنعة الأدبية التي تعتمد على السجع والبديع.
عبارة عن كتابة مسجوعة حسنة التأليف، تتضمن نكته أدبية، تدور على رواية لطيفة مختلقة تنسب إلى بعض الرواة.
وقد راجت سوقها بين الأدباء في القرون التي تلت عصر مخترعها بديع الزمان الهمذاني المتوفى عام ٣٩٨هـ حيث كان أول من فتح بابها، وسلك طريقها، واشتهر من بعده الحريري بمقاماته وتابعه كثيرون آخرون؛ والمقصود منها غالباً جمع درر البيان وشوارد اللغة ونوادر الكلام، منظوم ومنثور، فضلا عن ذكر الفرائد البديعة والرقائق الأدبية، كالرسائل المبتكرة والخطب والمواعظ والأضاحيك.
وتنسب المقامات غالبا بالمكان التي تجري فيه أحداثها فيقال المقامة الحلبية أو الموصلية أو الصنعانية أو تنسب للمروي عنه.
وأثيرت عدة أسئلة حول المقامات ويقال إنها بالمئات ولكنها ضاعت وبقيت منها ٥١ مقامة، وهي مقامات الشيخين المؤسسين الهمذاني والحريري.
وبطل مقامات بديع الزمان الهمذاني الملقب بابي الفتح الإسكندري، هو في حقيقته شاعر بائس من المتسولين بالشعر وكان معاصرا لبديع الزمان، وكان يستدعيه للمؤانسة، ووصف الراوية عيسى بن هشام أبا الفتح الإسكندري بأنه كان رجلاً يطأ الفصاحة بنعليه.
أما بطل مقامات الحريري فهو أبي زيد السروجي
ومثالها المقامة الحلوانية لبديع الزمان الهمذاني.
حدثنا عيسى بن هشام قال
لمّا قَفَلْتُ من الحجّ فيمن قَفَلَ* ونَزَلْتُ مع من نَزَلَ
قلتُ لغلامي أجِدُ شَعري طويلاً وقد اتَّسَخَ بَدَني قليلاً

فاختَرْ لنا حمّاماً ندخلُهُ وحجّاماً نستعمِلُهُ
ولْيكُنِ الحمّامُ واسعَ الرُّقعَةِ نظيفَ البُقعَةِ طيِّبَ الهواءِ مُعتدلَ الماءِ
ولْيكُنِ الحجّامُ خفيفَ اليَدِ حديدَ الموسى نظيفَ الثيابِ قليلَ الفُضولِ
فخَرجَ مَليّاً عاد بَطيّاً وقال قد اخترتُهُ كما رَسمتَ فأخَذْنَا إلى الحمّامِ السَّمْتَ*
وأتيناهُ فلم نَرَ قوّامَهُ لكنّي دخلتُهُ ودَخَلَ على أثَري رجلٌ وعمد إلى قِطعَةِ طينٍ
فلطّخَ بها جبيني ووضَعَها على رأسي
ثم خرجَ ودخلَ آخرُ فجعلَ يَدلِكُني دلكاً يَكُدُّ العظامَ ويَغمِزُني غَمْزاً يَهُدُّ
الأوصالَ ويُصَفِّرُ صفيراً يرُشُّ البُزَاقَ
ثم عَمَدَ إلى رأسي يَغسِلُهُ وإلى الماءِ يُرسِلُهُ
وما لَبِثَ أن دخلَ الأوّلُ فحيّا أخدَعَ*الثاني بمضمومةٍ*قَعْقَعَتْ أنيابَهُ*وقال يالُكَعُ
مالكَ ولهذا الرأسِ وهو لي
ثم عَطَفَ الثاني على الأول بِمَجموعةٍ هَتَكَتْ حِجابَهُ*وقال بل هذا الرأسُ حقّي ومِلكي وفي يَدي
ثم تَلاكَما حتى عَيِيَا وتحاكما لِما بَقِيَا فأَتَيَا صاحِبَ الحمّامِ
فقال الأولُ أنا صاحِبُ هذا الرّأسِ لأني لطّختُ جبينَهُ ووضعتُ عليه طينَهُ
وقال الثاني بل أنا مالِكُهُ لأني دَلَكتُ حامِلَهُ وغَمَزْتُ مفاصِلَهُ
فقال الحمّاميُّ ائتوني بصاحِبِ الرأسِ أسألُهُ ألكَ هذا الرأسُ أم لهُ
فأَتَيَاني وقالا لنا عندَكَ شهادَةٌ فَتَجَشَّمْ* فقُمتُ وأتَيتُ شِئتُ أم أبَيتُ
فقال الحمّامِيُّ يا رجُلُ لا تَقُلْ غيرَ الصِّدقِ ولا تَشْهَدْ بغيرِ الحَقِّ وقُل لي هذا الرّأسُ لأيِّهما
فقُلتُ يا عافاك اللهُ هذا رأسي قَد صَحِبَني في الطريقِ وطافَ معي بالبيتِ العتيقِ وما شَكَكْتُ أنه لي.
إضافة..
سئل بديع الزمان: ما أحسن السجع؟
قال: ما خف على السمع.
قيل: مثل ماذا؟
قال: مثل هذا.

فنون النثر الأدبى

النثر أحد قسمي القول، فالكلام الأدبي كله إما أن يصاغ في قالب الشعر المنظوم وإما في قالب القول المنثور. ولابن رشيق المسيلي القيرواني " وكلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة، ومتوسطة، ورديئة، فإذا اتفق الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، لم يكن لإحداهما فضل على الأخرى، وإن كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية.
ويشرح ابن رشيق أن أصل التسمية في المنظوم وهي من نظم الدر في العقد وغيره، إما للزينة أو حفظا له من التشتت والضياع، أما إذا كان الدر منثورا.لم يؤمن عليه ولم ينتفع به.
من هنا حصلت عملية تشبيه الكلام الأدبي بالدور والمجوهرات وتوهم الناس أن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة. وذلك بالنظر إلى سهولة حفظ الكلام المنظوم واستظهاره بسبب الوزن، وانعدام الوزن في الكلام المنثور يجعه عرضة للنسيان والضياع، وذلك في وقت كان الناس فيه يتداولون النصوص الأدبية مشافهة دون الكتابة في هذا العصر الجاهلي والإسلامي الأول، وقد زال هذا التفاضل في عصور التدوين وكتابة النصوص كما في زماننا الحاضر، بحيث اختص كل من النثر والشعر بمجالات في القول تجعله أليق به. ويعتقد ابن رشيق محقا: إن ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، وهو يقصد بذلك تلك الحقبة الزمنية قبل الإسلام وبدايات العهد الإسلامي تخصيصا.
وجاء هذا ردا كافيا علي الذين ينفون وجود نثر فني عربي جيد قبل الإسلام، وإنما كان ضياع ذلك النثر الجاهلي أو اختلاطه بسبب طبيعته الفنية الخالية من الوزن. وهو لم يعن بذلك إلا النثر الفني أي الأدبي الذي يتوفر - كما ذكر بروكلمان – "على قوة التأثير بالكلام المتخير الحسن الصياغة والتأليف في أفكار الناس وعزائمهم". أما النثر الاعتيادي الذي يستعمل بين الأفراد في التداول اليومي الغرض الاتصال وقضاء الحاجات والثرثرة مما ليس فيه متانة السبك والتجويد البلاغي ولا قوة التأثير فلا يعتد به، وليس له قيمة اعتبارية في الدراسة الأدبية. ما أسباب قلة النثر الجاهلي؟
إن ما روي من النثر الجاهلي قليل بالنسبة لما روي من الشعر وذلك للأسباب الاتية:
سهولة حفظ الشعر لما فيه من إيقاع موسيقي.
الاهتمام بنبوغ شاعر في القبيلة يدافع عنها ويفخر بها.
قلة أو إنعدام التدوين، والإعتماد على الحفظ والرواية.
أنواع النثر الفني العربي قبل الإسلام:
بالرغم من عدم وجود أي سجل أو كتاب مدون يحتوي على نصوص النثر الجاهلي يعود تاريخه إلى تلك الفترة من الزمن الغابر، إذ كان الناس يحفظونها ويتناقلونها عن طريق الرواية الشفاهية، مثل الشعر، وهذا وهذا ربما سبب قلتها، وكذا موقف الإسلام من بعضها، وبالرغم من ذلك فان الدارسين المحققين لهذا التراث الأدبي العربي ذكروا من أنواع النثر الأدبي في تلك الفترة خاصة بعض الأنواع منها:
الخطابة، القصص، الأمثال، الحكم، الوصايا، النثر المسجوع.
الخطـابة: هي فن مخاطبة الجماهير، بغية الإقناع والإمتاع، بكلام بليغ وجيز.
فهي قطعة من النثر الرفيع، قد تطول أو تقصر حسب الحاجة لها.

وهي من أقدم فنون النثر،لأنها تعتمد علي المشافهة،لأنها فن مخاطبة الجمهور بأسلوب يعتمد علي الاستمالة وعلي اثارة عواطف السامعين،وجذب انتباههم وتحريك مشاعرهم،وذلك يقتضي من الخطيب تنوع الأسلوب، وجودة الإلقاء وتحسين الصوت ونطق الإشارة.
أما الإقناع فيقوم علي مخاطبة العقل،وذلك يقتضي من الخطيب ضرب الأمثلة وتقديم الأدلة والبراهين التي تقنع السامعين.
جـ - أقسام أو أجزاء الخطبة: للخطبة أجزاء ثلاثة هي * المقدمة – والموضوع – والخاتمة * .
د- أهداف الخطبة: الإفهام والإقناع والإمتاع والاستمالة.
وللخطابة مميزات تمتاز بها عن غيرها من الفنون، لذلك لا نستغرب أن يتحدث الجاحظ عن وجودها، ومنها:
لها تقاليد فنية، وبنيوية، وسمات.
لها زي معين وهيأة تمثيلية للخطيب، وأصول في المعاملة.
كما أنها تستدعي إحتشاد الناس من وجهاء القوم.
لها أماكن إلقاء هي نفسها أماكن التجمعات الكبرى * مضارب الخيام، ساحات النزول، مجالس المسر، الأسواق * . هـ- خصائص أسلوب الخطبة:
قصر الجمل والفقرات.
جودة العبارة والمعاني.
شدة الإقناع والتأثير.
السهولة ووضوح الفكرة.
جمال التعبير وسلامة الألفظ.
التنويع في الأسلوب ما بين الإنشائي والخبري.
قلة الصور البيانية.
الإكثار من السجع غير المكلف. و- أسباب ازدهار الخطبة في العصر الجاهلي: ازدهرت الخطبة لاكتمال عوامل ازدهارها ورقيها وهي:- ١- حرية القول. ٢- دواعي الخطابة كالحرب والصلح والمغامرات. ٣- الفصاحة فكل العرب كانوا فصحاء. ز- أنواع الخطابة: تختلف باختلاف الموضوع والمضمون، منها: الدينية: التي تعمد إلى الوعظ والإرشاد والتذكير والتفكير. السياسية: التي تستعمل لخدمة أغراض الدولة أو القبيلة. الاجتماعية: التي تعالج قضايا المجتمع الداخلية، والعالقة منها من أمور الناس، كالزواج.... الحربية: التي تستعمل بغية إثارة الحماسة وتأجيج النفوس، وشد العزائم. قضائية: التي تقتضي الفصل والحكم بين أمور الناس، يستعملها عادة الحاكم أو القاضي. ولقد اجتمعت هذه الخصائص في خطبة ل * قس من ساعدة الايادي * والجدير بالذكر أنه أول من قال في خطبته: * أما بعد * وتسمي * فصل الخطاب * ، لأنها تفصل المقدمة عن الموضوع. وقد اقترن موضوع الخطابة بالزعامة، أو الرئاسة للقبيلة أو القوم، كما اقترن من جهة أخرى بلفظ الحسام، فلا مجال لبروز الحسام قبل بروز الكلام، ولا مطمع لسيادة القوم إلا بعد إتقان فن القول، كما أن الخطابة قديمة الحضارات، وقدم حياة الجماعات، فقد عرفت عند المصريين، الرومان، اليونان ق٥ قبل الميلاد.

القصص:

الذي كانت تهفو إليه النفوس وتسمو إليه الأعين عند عرب الجاهلية كما عبر عن ذلك بروكلمان، فكان القاص أو الحاكي، يتخذ مجلسه بالليل أو في الاماسي عند مضارب الخيام لقبائل البدو المتنقلة وفي مجالس أهل القرى والحضر، وهم سكان المدن بلغتنا اليوم.

فالقصص فن نثري متميز، عبارة عن مجموعة من الأحداث تتناول حادثة وواقعة واحدة، أو عدة وقائع، تتعلق بشخصيات إنسانية منها وأخرى مختلفة –غير إنسانية-. لها قسمين حسب طبيعة أحداثها هما؛ حقيقية واقعية وخيالة خرافية. تتميز القصة، بأنها تصور فترة كاملة من حياة خاصة، أو مجموعة من الحيوات، فهي تعمد إلى عرض سلسلة من الأحداث الهامة وفقاً لترتيب معين. بينما نجد الأقصوصة تتناول قطاعاً أو موقفاً من الحياة، فهي تعمد إلى إبراز صورة متألقة واضحة المعالم بينة القسمات، تؤدي بدورها لأبراز فكرة معينة. القاص: هو السارد للأحداث، أو هو خالق مبدع، تزدحم في رأسه أحداث وشخصيات، ينفخ فيها الروح لتتحدث بنعمة الحياة. مهمته أن يحمل القارئ إلى حياة القصة، ويتيح له الاندماج التام في أحداثها، ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذي يحدث ما بينهما، ويعود الأمر إلى قدرة القاص على التجسيد والإقناع.

كانت مادة القصص أو مواضيعه؛ متعددة ومتنوعة، وذلك بغية التسلية والمتعة، أو حتى الوعظ والإرشاد، أو شد الهمم، فكان بعضها يدور حول:

الفروسية، تاريخ القبيلة، بطولات الأمجاد؛ مثل حرب البسوس، داحس والغبراء....

قصص من الوقائع الحياة الاجتماعية اليومية بغية الإمتاع والتسلية.

القصص الخرافي، الأساطير، مثل قصص الغول ومنازلته في الصحراء، الجان... فكان العرب يستمد قصصهم ومواضيعهم من حياتهم، مواقفهم، نزالاتهم، وموروثهم الثقافي مما تناقل إليهم عبر الرواية من الأسلاف، لكن هناك البعض مما استمده من جيرانهم؛ كالأحباش،الروم، الفرس، الهنود. وقد وجد فن القص، أن النثر أنجع وسيلة يستعملها أو يصطنعها القاص للوصول لهدفه، لأن الشعر بما فيه من عواطف متأججة، وخيال جامح، وموسيقى خارجية، وغير ذلك مما يرتكز عليه، لا يصلح لان يعبر تعبيراً صادقاً دقيقاً عن تسلسل الأحداث وتطور الشخصيات،في تلك الحياة التي يجب أن تكون مموهة من الواقع. ولكل قصة عنصر سائد يميزها، فكل قصة نقرؤها قد تترك في النفس أثراً أو انطباعا ما، قد ينتج عن الأحداث أو الشخصيات،أو عن فكرة ما... ذلك الانطباع هو العنصر السائد وهو المحرك في القصة، وهو لا يمكن تحديده بدقة. أما عناصر القصة هي: القطع أو الاقتباس، الأحداث، الحبكة، التشويق، الحوار، الخبر، الأسلوب. وللعلم فهناك نوعين للقصة: قصة ذات حبكة مفككة: التي تقوم على سلسلة من الأحداث المنفصلة، غير المترابطة، ووحدة العمل القصصي فيها لا تقوم على تسلسل الأحداث. قصة ذات حبكة عضوية متماسكة: تقوم على حوادث مترابطة تسير في خط مستقيم والحبكة ذاتها تنقسم إلى قسمين: حبكة بسيطة: تكون القصة مبنية على حكاية واحدة حبة مركبة: تكون القصة مبنية على أكثر من حكاية واحدة، تتداخل فيما بينه.

الأمثـال:

أبدع معظم العرب في ضرب الأمثال في مختلف المواقف والأحداث، وذلك لحاجة الناس العملية إليها، فهي أصدق دليل عن الأمة وتفكيرها، وعاداتها وتقاليدها، ويصور المجتمع وحياته وشعوره أتم تصوير، أقوي دلالة من الشعر في ذلك لأنه لغة طائفة ممتازة، أما هي فلغة جميع الطبقات. تعريف المثل: هو قول محكم الصياغة، قليل اللفظ، موجز العبارة، بليغ التعبير، يوجز تجربة إنسانية عميقة، مضمرة ومختزلة بألفاظه، نتجت عن حادثة أو قصة قيل فيها المثل، ويضرب في الحوادث المشابهة لها،

فهو فن أدبي نثري ذو أبعاد دلالية ومعنوية متعددة، انتشر على الألسن، له مورد وله مضرب. من أسباب انتشار الأمثال وشيوعها: خفته وحسن العبارة، وعمق ما فيها من حكمة لاستخلاص العبر، إصابتها للغرض المنشودة منها، الحاجة إليها وصدق تمثيلها للحياة العامة ولأخلاق الشعوب. ومن خصائص المثل: يجتمع في المثل أربعة لا يجتمع في غيره من الكلام: " إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبية، وجودة الكتابة، إضافة إلى قوة العبارة والتأثير، فهو نهاية البلاغة. والأمثال في الغالب أصلها قصة، إلا أن الفروق الزمنية التي تمتد لعدة قرون بين ظهور الأمثال ومحاولة شرحها أدت إلى احتفاظ الناس بالمثل لجمال إيقاعه وخفة ألفاظه وسهولة حفظه، وتركوا القصص التي أدت إلى ضربها. وفي الغالب تغلب روح الأسطورة على الأمثال التي تدور في القصص الجاهلية مثل الأمثال الواردة في قصة الزباء ومنها:

"لا يطاع لقصير أمر، ولأمر ما جمع قصير أنفه" - " بيدي لا بيد عمرو". وكذلك الأمثال الواردة في قصة ثأر امرئ القيس لأبيه ومنها: " ضيعني صغيرا وحملني ثأره كبيرا " - " لا صحو إليوم ولا سكر غدا " - " اليوم خمر وغدا أمر". وربما يستطيع المحققون بجهد أن يردوا بعض هذه الأمثال لأصحابها ومبدعيها، فمن حكماء العرب عدد كبير قد اشتهر بابتكاره وإبداعه للأمثال، بما فيها من عمق، وإيجاز، وسلاسة، يقول الجاحظ: " ومن الخطباء البلغاء والحكام الرؤساء أكثم بن صيفي، وربيعة بن حذار، وهرم بن قطيعة، وعامر بن الظرب، ولبيد بن ربيعة . وأحكمهم أكثم بن صيفي التميمي، تدور علي لسانه حكم وأمثال كثيرة، وهي تجري علي هذا النسق : " رب عجلة تهب ريثا " - " ادرعوا الليل فإن الليل أخفى للويل. المرء يعجز لا محالة ". " لا جماعة لمن اختلف " - " لكل امرئ سلطان على أخيه حتى يأخذ السلاح، فإنه كفى بالمشرفية واعظا " - " أسرع العقوبات عقوبة البغي". ولكن أمثال العرب لم تأت على مثل هذه الدرجة من الرقي والانضباط الأسلوبي، مثل التي جاء بها أكثم، بل إن كثيرا من الأمثال الجاهلية تخلو من التفنن التصويري، وهذا بطبيعة الأمثال فإنها ترد على الألسنة عفوا وتأتي على ألسنة العامة لا محترفي الأدب، فلم يكن من الغريب أن يخرج بعضها علي القواعد الصرفية والنحوية دون أن يعيبها ذلك مثل:

أعط القوس باريها * بتسكين الياء في باريها والأصل فتحها, *

وأيضا * أجناؤها أبناؤها * جمع جان وبان والقياس الصرفي جناتها بناتها لأن فاعلا لا يجمع علي أفعال وهذا يثبت أن المثل لا يتغير بل يجري كما جاء علي الألسنة وأن خالف النحو وقواعد التصريف . وبعض الأمثال يغلب عليها الغموض وقد تدل تركيبتها على معنى لا تؤدي إليه الكلمات بذاتها، ومن ذلك قول العرب: * بعين ما أرينك * ؛ أي أسرع. ولم يكن هذا النوع من الأمثال هو الوحيد بل هناك أمثال صدرت عن شعراء مبدعين وخطباء مرموقين فجاءت راغبة الأسلوب متألقة بما فيها من جماليات الفن والتصوير مثل: أي الرجال المهذب، فهذا المثل جزء من بيت للنابغة يضرب مثلا لاستحالة الكمال البشرين. والبيت: ولست بمستبق أخا لا تلمه على شعث. أي الرجال المهذب. ويصعب تمييز المثل الجاهلي عن الإسلامي. إلا بما يشير إليه من حادث أو قصة أو خبر، يساعد على معرفته وتمييزه مثل: " ما يوم حليمة سر"، وحليمة بنت ملك غسان. فهو في عصر الإسلام والمثل: " اليوم خمر وغدا أمر". هو في العصر الجاهلي والأمثال ذات قالب ثابت البنية، إذ هو ذاته يستعمل في كل الأحوال، وهي تنقسم إلى ٠٣ أقسام من حيث البناء ذات قالب بسيط: إنك لن تجني من الشوك العنب. تاتي في قالب الصنعة اللفظية: من عز بز، عش رجباً ترى عجبا. وبعضها يأتي في قالب منتهكا الترتيب النحوي: الصيف ضيعتِ اللبن. أما أنواع المثل، فهي أو فرضية خيالية. إما حقيقية: لها أصل، من حادثة واقعية، وقائلها معروف غالبا.

أوالفرضية: ما كانت من تخيل أديب ووضعها عل لسان طائر أو حيوان أو جماد أو نبات أو ما شاكل ذلك، والفرضية تساعد على النقد والتهكم ووسيلة ناجحة للوعظ والتهذيب. - بعض يمثل منهجا معينا في الحياة كقولهم: إن الحديد بالحديد يِّفلح
وبعضها ما يحمل توجيها خاصا كقولهم: قبل الرماء تملأ الكنائن.
وبعضها يبني علي ملاحظة مظاهر الطبيعة او يرتبط بأشخاص اشتهروا بصفات خاصة. أما من حيث اللغة فقد تستعمل الفصحى وهي عادة المثل الجاهلي، وقد تستعمل اللهجة العامية، وقد تكون هجينة ما بين ألفاظ فصحى وأخرى دخيلة وتسمى بالمولدة.
الـــحكم:
الحكمة قول موجز مشهور صائب الفكرة، رائع التعبير، يتضمن معنى مسلماً به، يهدف عادة إلى الخير والصواب، به تجربة إنسانية عميقة. من أسباب إنتشارها: إعتماد العرب على التجارة استخلاص العظة من الحوادث نفد البصية والتمكن من ناصية البلاغة. خصائصها:
روعة التشبيه
قوة الفظ
دقة التشبيه
سلامة الفكرة مع الإنجاز
النثر المسجوع أو سجع الكهان:
وهذا نوع من النثر في العصر الجاهلي أولاه المستشرقون من العناية أكثر مما يستحق، وبعضهم كان يغمز بذلك من طرف خفي إلى الفواصل في آيات القران الكريم كأنه يريد الطعن في إعجازه. يقول المستشرق بلاشير في كتابه * تاريخ الأدب العربي * ، أن سكان المجال العربي * ..... * عرفوا، دون ريب نظاما إيقاعيا تعبيريا سبق ظهور النثر العربي، ولم يكن هذا الشكل الجمالي هو الشعر العروضي، ولكنه نثر إيقاعي ذو فواصل مسجعة ". ويضيف أنه من الممكن أن يصعد السجع إلى أكثر الآثار الأدبية عند العرب إيغالا في القدم، وبالتالي إلى ماضي أكثر غموض".فهناك من يؤكد بأن المسجوع كان المرحلة الأولى التي عبرها النثر إلى الشعر عند العرب.
يقول ابن رشيق: وكان كلام العرب كله منثوراً، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم الأخلاق وطيب أعراقها، وصنعوا أعاريض جعلوها موازين للكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً ". فلما استقر العرب، واجتمعوا بعد تفرق، وتحضروا بعد بداوة، واجتمع لهم من سمات الحضارة وثقافة الفكر، وتنظيم الحياة، ما جعلهم يشعرون بحاجتهم إلى كلام مهذب، وأسلوب رشيق، وفكرة مرتبة، فكان النثر المسجوع وسيلتهم في ذلك. تعريفه: " لون فني يعمد إلى ترديد قطع نثرية قصيرة، مسجعة ومتتالية، تعتمد في تكوينها على الوزن الإيقاعي أو اللفظي، وقوة المعنى"، فمن مميزاته أنه يأتى: محكم البناء، جزل الأسلوب، شديد الأسر، ضخم المظهر، ذو روعة في الأداء، وقوة في البيان، ونضارة في البلاغة. لغته تمتاز: بشديدة التعقيد، كثرة الصنعة، كثرة الزخارف في أصواتها وإيقاعها. لذلك فالنثر المسجوع يأتي في مرحلة النضج. بينما كنا قد رجحنا من قبل بأسبقية الأمثال على غيرها من أشكال التعبير النثري.
وظاهرة السجع المبالغ فيه في النثر الجاهلي، قد ارتبطت بطقوس مشربة بسحر والكهون ومعتقدات الجدود، لذلك يكثر في رأيه ترديد القطع النثرية القصيرة المسجعة أثناء الحج في الجاهلية، وحول مواكب الجنائز، مثل قول أحدهم: من الملك الأشهب، الغلاب غير المغلب، في الإبل كأنها الربرب، لا يعلق رأسه الصخب، هذا دمه يشحب، وهذا غدا أول من يسلب". ويتصف هذا النثر إجمالا باستعمال

وحدات إيقاعية قصيرة تتراوح بين أربعة وثمانية مقاطع لفظية * ... * تنتهي بفاصلة أو قافية، ودون لزوم التساوي بين الجمل أو المقاطع.

الوصايا:

وصى، أو أوصى الرجل بمعنى؛ عهد إليه، قال الرسول الكريم ﷺ: " استوصوا بالنساء خير فإنهن عندكم عوان."

والوصية من عند الله إنما هي فريضة، يقول تعالى:" يوصيكم الله في أولادكم."..

وسميت بالوصية أيضا لاتصالها بأمر الميت،

وتعني كذلك كلمة وصى الشيء وصياً أي اتصل، ووصله، فقد قيل لعلي كرم الله وجهه " الوصي" لإتصال نسبه بنسب الرسول ﷺ.

الوصية: هي من ألوان النثر التي عرفها العرب في الجاهلية، وهي قول حكيم صادر عن مجرب خبير يوجه إلي من يحب لينتفع به، أو من هو أقل منه تجربة.

أجزاء الوصية:

المقدمة: وفيها تمهيد وتهيئة لقبولها.

الموضوع: وفيه عرض للأفكار في وضوح واقناع هاديء.

الخاتمة: وفيها إجمال موجز لهدف الوصية.

ويتضح ذلك على سبيل المثال؛ في * وصية أم لإبنتها * عند زواجها لأمامة بنت الحارث.

خصائص أسلوب الوصية:

١- دقة العبارة ووضوح الألفاظ.
٢- قصر الجمل والفقرات.
٣- الإطناب بالتكرار والترادف والتعليل.
٤- تنوع الأسلوب بين الخبر والإنشاء.
٥- الإقناع بترتيب الأفكار وتفصيلها وبيان أسبابها.
٦- الإيقاع الموسيقي، إذ يغلب عليها السجع، لتأثيره الموسيقي.
٧- إشتمالها على كثير من الحكم.
٨- سهولة اللفظ، ووضوح الفكرة.

وهناك فرق بين الوصية والخطبة ألا وهو-:

أن الخطبة: هي فن مخاطبة الجماهير لاستمالتهم وإقناعهم.

أما الوصية: فهي قول حكيم لإنسان مجرب يوصي به من يحب لينتفع به في حياته.

القصة

سرد واقعي أو خيالي لأفعال قد يكون نثرا أو شعرا يقصد به إثارة الاهتمام والإمتاع أو تثقيف السامعين أو القراء. ويقول * روبرت لويس ستيفنسون * - وهو من رواد القصص المرموقين: ليس هناك إلا ثلاثة طرق لكتابة القصة؛ فقد يأخذ الكاتب حبكة ثم يجعل الشخصيات ملائمة لها، أو يأخذ شخصية ويختار الأحداث والمواقف التي تنمي تلك الشخصية، أو قد يأخذ جوًا معينًا ويجعل الفعل والأشخاص تعبر عنه أو تجسده.

عمل أدبي، يصور حادثة من حوادث الحياة أو عدة حوادث مترابطة، يتعمق القاص في تقصيها والنظر إليها من جوانب متعددة ليكسبها قيمة إنسانية خاصة مع الارتباط بزمانها ومكانها وتسلسل الفكرة فيها، وعرض ما يتخللها من صراع مادي أو نفسي، وما يكتنفها من مصاعب وعقبات، على أن يكون ذلك بطريقة مشوقة تنتهي إلى غاية معينة، ويعرفها بعض النقاد بأنها: حكاية مصطنعة، مكتوبة نثرا، تستهدف استثارة الاهتمام سواء أكان ذلك بتطور حوادثها، أو بتصويرها للعادات والأخلاق، أو بغرابة أحداثها.

الأنواع القصصية: لقد تعددت أشكال القصة وتنوعت،ووضع النقاد لكل منها مسمى خاص:

١- الرواية: هي أكبر الأنواع القصصية حجما.

٢- الحكاية : وهي وقائع حقيقية أو خيالية لا يلتزم فيها الحاكي قواعد الفن الدقيقة.

٣- القصة القصيرة: تمثل حدثا واحدا، في وقت واحد وزمان واحد، يكون أقل من ساعة * وهي حديثة العهد في الظهور * .

٤- الأقصوصة: وهي أقصر من القصة القصيرة وتقوم على رسم منظر.

٥- القصة: وتتوسط بين الأقصوصة والرواية ويحصر كاتب الأقصوصة اتجاهه في ناحية ويسلط عليها خياله، ويركز فيها جهده، ويصورها في إيجاز

القصةعند العرب

أطلق العرب هذا اللفظ على عدة معان، أحدها قريب من الفن الذي نعرفه اليوم بهذا الاسم. وكان العرب قديماً يطلقون عليه عدة أسماء، مثل الحديث، والخبر، والسمر، والخرافة. وأقدم قصص عربية مدونة ما أورده القرآن عن الأمم الغابرة، تسرية عن النبي * ص * ، وإنذاراً للكفار، وإن كان لعرب الجاهلية قصصهم، كما تبين أخبار النضر بن الحارث وغيره. ولما عني المسلمون بالقصص القرآنية وتفسيرها وتكملتها، نشأ القصص الديني الذي اختلط بالقصص المسيحي واليهودي. وعني الخلفاء الأولون بالقصاص الذين كانت مهمتهم الوعظ في السلم، والتحريض على الاستبسال في الحرب، فعينوا لهم الرواتب، وأباحوا لهم التحدث بالمساجد – وإن كان المتشددون من رجال الدين لم يرضوا عنهم لعدم تحريهم الصدق – وبلغ من شأنهم أن استقدمهم معاوية بن أبي سفيان إلى بلاطه ودون قصصهم. واتسعت القصص العربية والمعربة في العصر العباسي، ودونت في الكتب التي يحصي منها ابن النديم الكثير، بعد أن فتح ابن المقفع الباب للترجمة " بكليلة ودمنة". وفي القرن الرابع هجري. ظهرت المقامات، واتصل التأليف فيها. وكان للعامة قصاصيهم الذين تجاوبوا معهم، وألقوا ما عبر عنهم، من أمثال قصص ألف ليلة وليلة، والسيرة الشعبية التي وجدت إبان الحروب الصليبية. وفي العصر الحديث حاكى الأدباء العرب القصة الغربية في مختلف أنواعها وفنونها، وتطورت القصة في مصر خاصة حتى وصلت نماذج منها إلى مستوى القصة الغربية. انظر: رواية.

أما القصة في الوقت الحاضر فهي سرد حكائي لمجموعة مترابطة من الأحداث لها بداية ووسط ونهاية، يربطها الكاتب ببعضها البعض من خلال اختيار الكلمات التي يعبر فيها الكاتب عن احساس شخصي أو مشكلة سائدة في المجتمع. وقد تكون لها أغراض تعليمية أو معرفية أو فنية .
ولكن:هل عرف الأدب العربي هذه الأنواع القصصية قديما؟
* لعل أهم شكل أدبي عرفه العصر الحديث هو الرواية بأنواعها وأشكالها المختلفة من قصة وقصة قصيرة وأقصوصة ، حتى أنها أصبحت تحتل المكانة المرموقة التي كان يحتلها الشعر في الأدب العربي القديم، فالرواية لم تفرض نفسها فقط بل غزت كل الحقول الإبداعية المعاصرة، إذ أصبحت الشكل الحاوي والجامع لكل أشكال الفكر المعروفة : من فلسفة ومأساة وملحمة ، وعلم اجتماع ، وسياسة واقتصاد، وعلم نفس، ورؤى فنية وأدبية. وهي تقدم كل ذلك في أسلوب ممتع لا يتطلب عناء تلك العلوم،.. بل إن الأدب العربي الحديث لم يزدهر وينهض مثلما ازدهر ونهض في الرواية . وما ازدهار تلك الرواية ، وما تطورها إلا دليلا على أنها ضاربة بجذورها وأصولها ومصادرها في الفكر العربي القديم، قدم هذه اللغة وقدم أهلها، فلقد عرف الفكر العربي ، في مختلف محطاته ، ألوانا قصصية مختلفة ومتنوعة ومتطورة. لكن مازالت بعض الدراسات العربية النقدية ترى أن الرواية العربية هي بالأساس أخذ واقتباس عن الرواية الغربية، بينما تؤكد البحوث في الرواية الغربية أن هذا الشكل من أشكال التعبير الفكري والأدبي، قد ظهر إلى الوجود، بصورة أو بأخرى منذ ألفي سنة * * ١ * * . ويقول الدكتور محمود قيسومة: * أكاد أزعم أن الأمة العربية لا ينافسها غيرها فيما صاغت من قوالب للتعبير عن القص والإشعار به، فنحن الذين قلنا من غابر الدهر " يحكى أن ... وزعموا أن.... وكان ياما كان.. " إلى آخر هذه الفواتح التي يمهد بها القصاص العربي في مختلف العصور لما يسرد من أقاصيص ، وفي هذا المجال يقول جوستاف لوبون: " أتيح لي في إحدى الليالي أن أشاهد جمعا من الحمُالين والأجراء ، يستمعون إلى إحدى القصص ، وإني لأشك في أن يصيب أي قاص غربي مثل هذا النجاح، فالجمهور العربي ذو حيوية وتصور، يتمثل ما يسمعه كأنه يراه"
لذلك إني لأومن ، بأن فن القصة له جذور عربية أصيلة فلم يكن وافدا إلينا كلية من الغرب دون وجود أية جذور عربية له في بيئتنا .. إننا سارعنا في الإنكار على الأدب العربي أن فيه قصة، وماكان ذلك الإنكار إلا لأننا وضعنا نصب أعيننا القصة الغربية ، في صياغتها الخاصة بها ، وإطارها المرسوم لها، ورجعنا نتخذها المقياس والميزان ، وفتشنا في الأدب العربي عن وجود أمثال لهذا المقياس فلم نجد.. والحقيقة أن الأدب العربي فيه قصص ذو صبغة خاصة به ، وإطار مرسوم له، وإننا لنشهد فيه ملامحنا وسماتنا واضحة جلية ، فقد بدأت القصة العربية مع بداية الإنسان فقد نشأت القصص الأسطورية مع الإنسان القديم بما حوته من خرافات من مثل قصص الغول وصاحب اللحية الزرقاء * * ٢ * * *
وللقصة عناصر تكونها، ولا تكون إلا بها، وهذه العناصر هي:
١- الموضوع : يختار القاص موضوعه من:
أ- تجاربه . متناولا النفس البشرية وسلوكها وأهوائها.
ب- تجارب الآخرين : متناولا المجتمع بالنقد والتحليل.
ج- ثقافته : متناولا موضوعات فكرية وفلسفية.
د - من التاريخ : متناولا نضال الشعوب والأحداث الوطنية والسياسية.
هـ - من الوثائق.

*** ٢ * الفكرة، * فكرة القصة * :**
هي وجهة نظر القاص في الحياة ومشكلاتها التي يستخلصها القارئ في نهاية القصة.
وعلى القاص أن يتجنب الطرح المباشر؛ لئلا يسقط في هاوية الوعظ والإرشاد.
*** ٣ * الحدث:**
هو مجموعة الأعمال التي يقوم بها أبطال القصة ويعانونها ، وتكون في الحياة مضطربة، ثم يرتبها القاص في قصته بنظام منسق لتغدو قريبة من الواقع،
ويتم عرض الحوادث بواحدة من الطرق الثلاثة الآتية:
١- .النوع التقليدي : وفيه ترتب الأحداث من البداية ثم تتطور ضمن ترتيب زمني سببي.
٢- الطريقة التي تنطلق من النهاية ثم تعود بالقارئ إلى البداية والظروف والملابسات التي أدت إلى النهاية.
٣- الطريقة التي يبدأ الكاتب الحوادث من منتصفها، ثم يرد كل حادثة إلى الأسباب التي أدت إليها
*** ٤ * الحبكة:**
هي فن ترتيب الحوادث وسردها وتطويرها.
والحبكة تأتي على نوعين هما:
١- الحبكة المحكمة : وتقوم على حوادث مترابطة متلاحمة تتشابك حتى تبلغ الذروة ثم تنحدر نحو الحل .
٢- الحبكة المفككة : وهنا يورد القاص أحداثا متعددة غير مترابطة برابط السببية ، وإنما هي حوادث ومواقف وشخصيات لا يجمع بينها سوى أنها تجري في زمان أو مكان واحد.
*** * ٥ البيئتان الزمانية والمكانية:**
البيئة المكانية :هي الطبيعة الجغرافية التي تجري فيها الأحداث ، والمجتمع والمحيط وما فيه من ظروف وأحداث تؤثر في الشخصيات.
البيئة الزمانية :هي المرحلة التاريخية التي تصورها الأحداث.
*** ٦ * الشخصيات:**
١- شخصيات رئيسية : تلعب الأدوار ذات الأهمية الكبرى في القصة.
٢- شخصيات ثانوية : دورها مقتصر على مساعدة الشخصيات الرئيسة أو ربط الأحداث.
أنواع الشخصيات بحسب الثبات والظهور
١- شخصيات نامية : تتطور مع الأحداث .
٢- شخصيات ثابتة : لا يحدث في تكوينها أي تغيير ، وتبقى تصرفاتها ذات طابع واحد لا يتغير.
الطرق التي يعرض بها القاص شخصياته:
١- الطريقة التحليلية : وفيها يرسم القاص شخصيته وعواطفها ويعقب على تصرفاتها.
٢- الطريقة التمثيلية : وفيها ينحّي القاص ذاته ، ويترك الشخصية تعبر عن طبيعتها من خلال تصرفاتها .
*** * ٧الأسلوب واللغة :**
١ - السرد : وهو نقل الأحداث من صورتها المتخيلة إلى صورة لغوية.
وله ثلاث طرق:
-الطريقة المباشرة : ويكون الكاتب فيها مؤرخا .

- طريقة السرد الذاتي : وفيها يجعل الكاتب من نفسه إحدى شخصيات القصة ، ويسرد الحوادث بضمير المتكلم.
-طريقة الوثائق : وفيها يسرد الكاتب الحوادث بواسطة الرسائل أو المذكرات.
* ٨ * الصراع:
و هو التصادم بين إرادتين بشريتين
نوعا الصراع: أ- خارجي : بين الشخصيات.
ب- داخلي : في الشخصية نفسها.
* * ٩العقدة والحل:
وهي:تأزم الأحداث وتشابكها قبيل الوصول إلى الحل.
ولكن: هل من الضروري أن يكون لكل عقدة حل؟
ليس من الضروري ذلك ، فيمكن أن تكون نهاية القصة مفتوحة، تستدعي القارئ أن يضع النهاية بنفسه وبخياله
عناصر القصة
١- الفكرة والمغزى:
وهو الهدف الذي يحاول الكاتب عرضه في القصة، أو هو الدرس والعبرة التي يريد منا تعلُّمه ؛ لذلك يفضل قراءة القصة أكثر من مرة واستبعاد الأحكام المسبقة، والتركيز على العلاقة بين الأشخاص والأحداث والأفكار المطروحة، وربط كل ذلك بعنوان القصة وأسماء الشخوص وطبقاتهم الاجتماعية ...
٢- الحـدث:
وهو مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا سببياً ،تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصية وتكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى ... وتتحقق وحدة الحدث عندما يجيب الكاتب على أربعة أسئلة هي : كيف وأين ومتى ولماذا وقع الحدث ؟. ويعرض الكاتب الحدث بوجهة نظر الراوي الذي يقدم لنا معلومات كلية أو جزئية، فالراوي قد يكون كلي العلم، أو محدودة، وقد يكون بصيغة الأنا * السردي * . وقد لا يكون في القصة راوٍ، وإنما يعتمد الحدث حينئذٍ على حوار الشخصيات والزمان والمكان وما ينتج عن ذلك من صراع يطور الحدث ويدفعه إلى الأمام.أو يعتمد على الحديث الداخلي...
٣- العقدة أو الحبكة:
وهي مجموعة من الحوادث مرتبطة زمنيا، ومعيار الحبكة الممتازة هو وحدتها، ولفهم الحبكة يمكن للقارئ أن يسأل نفسه الأسئلة التالية- :
-ما الصراع الذي تدور حوله الحبكة ؟ أهو داخلي أم خارجي؟.
-ما أهم الحوادث التي تشكل الحبكة ؟ وهل الحوادث مرتبة على نسق تاريخي أم نفسي؟
-ما التغيرات الحاصلة بين بداية الحبكة ونهايتها ؟ وهل هي مقنعة أم مفتعلة؟
-هل الحبكة متماسكة.
-هل يمكن شرح الحبكة بالاعتماد على عناصرها من عرض وحدث صاعد وأزمة، وحدث نازل وخاتمة.
٤- القصة والشخوص:
يختار الكاتب شخوصه من الحياة عادة، ويحرص على عرضها واضحة في الأبعاد التالية:

أولا : البعد الجسمي : ويتمثل في صفات الجسم من طول وقصر وبدانة ونحافة وذكر أو أنثى وعيوبها، وسنها.
ثانيا: البعد الاجتماعي: ويتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية وفي نوع العمل الذي يقوم به وثقافته ونشاطه وكل ظروفه المؤثرة في حياته، ودينه وجنسيته وهواياته.
ثالثا :البعد النفسي : ويكون في الاستعداد والسلوك من رغبات وآمال وعزيمة وفكر، ومزاج الشخصية من انفعال وهدوء وانطواء أو انبساط.
٥- القصة والبيئة:
تعد البيئة الوسط الطبيعي الذي تجري ضمنه الأحداث وتتحرك فيه الشخوص ضمن بيئة مكانية وزمانية تمارس وجودها

القصة القصيرة

القصة القصيرة هي جنس أدبي وهو عبارة عن سرد حكائي نثري أقصر من الرواية، وتهدف إلى تقديم حدث وحيد غالبا ضمن مدة زمنية قصيرة ومكان محدود غالبا لتعبر عن موقف أو جانب من جوانب الحياة، لا بد لسرد الحدث في القصة القصيرة ان يكون متحدا ومنسجما دون تشتيت. وغالبا ما تكون وحيدة الشخصية أو عدة شخصيات متقاربة يجمعها مكان واحد وزمان واحد على خلفية الحدث والوضع المرد الحديث عنه. الدراما في القصة القصيرة تكون غالبا قوية وكثير من القصص القصيرة تمتلك حسا كبيرا من السخرية أو دفقات مشاعرية قوية لكي تمتلك التأثير وتعوض عن حبكة الحداث في الرواية. يزعم البعض أن تاريخ القصة القصيرة يعود إلى أزمان قديمة مثل قصص العهد القديم عن الملك داود، وسيدنا يوسف وراعوث. لكن بعض الناقدين يعتبر القصة القصيرة نتاج تحرر الفرد من ربقة التقاليد والمجتمع وبروز الخصائص الفردية على عكس النماط النموذجية الخلاقية المتباينة في السرد القصصي القديم.
يغلب على القصة القصيرة ان يكون شخوصها مغمورين وقلما يرقون إلى البطولة والبطولية فهم من قلب الحياة حيث تشكل الحياة اليومية الموضوع الأساسي للقصة القصيرة وليست البطولات والملاحم.
ويعتبر إدغار آلان بو من رواد القصة القصيرة الحديثة في الغرب. وقد ازدهر هذا اللون من الأدب، في أرجاء العالم المختلفة، طوال قرن مضى على أيدي موباسان وزولا وتورغينيف وتشيخوف وهاردي وستيفنسون، ومئات من فناني القصة القصيرة. وفي العالم العربي بلغت القصة القصيرة درجة عالية من النضج على أيدي يوسف إدريس في مصر، ومحمد بوزفور في المغرب، وزكريا تامر في سوريا.
يعتبر فن القصة القصيرة من الفنون الأدبية الحديثة، التي عرفها الأدب العربي في هذا العصر، وإن كان هناك من يرجع جذورها الأولى إلى بعض الفنون الأدبية القديمة، لأنها تشترك معها في بعض الملامح، لكن حقيقة الأمر أن القصة القصيرة بشروطها الفنية المعروفة هي فن جديد، ليس في الأدب العربي فقط، ولكن حتى في الآداب الغربية الأخرى، إذ لم يظهر هذا الفن إلا منذ حوالي قرن تقريبا وفي هذا المعنى يقول الدكتور عزالدين إسماعيل : * وأما القصة القصيرة فهي حديثة العهد في

الظهور، وربما أصبحت في القرن العشرين أكثر الأنواع الأدبية رواجا، وقد ساعد على ذلك طبيعتها والعوامل الخارجية.

عصر السرعة

أما من حيث طبيعتها فقد أغرت كثيرا من الشبان بكتابتها رغم أنها في الحقيقة أصعب أنواع القصص، ولذلك يخفق على الأقل في كتابتها. وأما من حيث العوامل الخارجية، فقد تميز عصرنا بالآلية والسرعة، ومئات الصحف والمجلات تحتاج كل يوم لمئات القصص وهي بحكم الحيز والناحية الاقتصادية تفضل القصة القصيرة، ثم يذكر من هذه العوامل الإذاعة أيضا، والناس الذين سيطرت على حياتهم السرعة في كل شيء حتى فيما يختارون للقراءة، فوجدوا في القصة القصيرة ضالتهم، لأنها تلائم روح العصر بكل تناقضاته وإشكالاته المختلفة. ثم إن * القصة القصيرة لا تزدهر مع حياة الخمول، بل تزدهر مع حياة المعاناة، لأنها تتخذ الومضة النفسية أو الحضارية للمجتمع والإنسان محورا لها تعالجه وتهتم به، وما اهتمامها بالإنسان إلا اهتمام بالطبقات المسحوقة بشكل خاص * .
وفي هذا العصر يعيش الإنسان أقسى أنواع المعاناة، وأشدها وطأة على النفس، وفي مثل هذه الظروف تزدهر القصة القصيرة.

معطف جوجول

ويمكن القول أن القصة القصيرة ظهرت في وقت واحد في بلدين متباعدين، وعلى أيدي اثنين لم يتفقا على ذلك هما إدجار ألن بو - في أمريكا، وجوجول - في روسيا، وقد قال مكسيم جوركي عن جوجول * لقد خرجنا من معطف جوجول * * * وهو بهذا وضع تحديدا مبدئيا لتاريخ القصة القصيرة في الآداب العالمية، إلى أن جاء جي دي موباسان - في فرنسا ليقول عنه هولبروك جاكسان: * إن القصة القصيرة هي موباسان، وموباسان هو القصة القصيرة * .

مقدمة وعقدة

وهناك شروط للقصة القصيرة هي المقدمة والعقدة والحل أو لحظة التنوير، كما أن للقصة عناصر تقليدية أيضا هي الشخصية والحدث والبيئة - الزمان والمكان - لكن هذه الشروط أو العناصر لم تعد تشغل بال كتاب القصة الحديثة، إذ تجاوزها الكثيرون ممن يحاولون التجريب فهم يرون أنها * سير نحو هدف ما، ومن معاني السير البحث، ولا سيما البحث عن الوجود، والقصة هي أحسن مثال لهذا اللون من البحث، وهذا السير هو في الحقيقة مجهول، مغامرة منغلقة الأسرار، حركية دائمة ديمومة متدحرجة، وعلاقة القصاص بهذا اللون من البحث غريبة. إذ أن القصة تتبع من نفسه، فيتحملها عند كتابتها ومعايشتها، حتى تتمكن من تقرير مصيرها بنفسها فنيا.
أما القصة التقليدية فهي السكون والقرار، إذ هي مشروحة جاهزة، مضبوطة الأهداف.. منطقية قدرية عاقلة يصبها باعثها في قالب جامد مجتر. *
وهذا الكلام لا يؤخذ على علاته، فالعملية الإبداعية لا تقتصر في نجاحها على أساليب دون غيرها، سواء كانت هذه الأساليب تقليدية أو تجريبية، فإذا توفر الصدق الفني إلى جانب إشراقة الأسلوب وقدرته على تفجير الأسئلة في ضمير المتلقي، يمكن الحكم للعمل الإبداعي لا عليه. فما الفائدة في أن يقدم على التجريب من لا يملك الأدوات الفنية التي تؤهله لذلك، إن العملية الإبداعية في هذه الحالة لا تتعرض للتجريب بل للتخريب.

شروط غير ملزمة

ومع ذلك فإن شروط القصة القصيرة لم تعد ملزمة، لأنها شروط قابلة للنقض، كغيرها من الشروط العامة التي تخضع حين تنفيذها لظروف مختلفة عن تلك التي كانت حين فرضها. وهي قابلة للتجاوز

حسب درجة الوعي التي يتمتع بها المبدع.. ذلك الوعي الذي لا يتيح للمتلقي فرصة الوقوف والسؤال عن لماذا تم تجاوز هذا الشرط أو ذاك. فهو أمام عمل إبداعي متكامل، تم تشكيله وفق رؤية جديدة ومتطورة لا يملك المتلقي حيالها إلا الإعجاب. لكن إذا أمكننا أن نتخلى عن بعض أو كل شروط القصة القصيرة، فكيف لنا أن نتخلى عن كل أو بعض عناصرها ؟. إن هذا التخلي عن هذه العناصر يحيل الكتابة إلى لون أدبي آخر غير القصة. قد يندرج تحت مسمى الخاطرة أو الكتابات الوجدانية أو أي لون أدبي آخر غير القصة، وهذا لا يعني أن هذه العناصر جامدة ولا تقبل التطوير. وأول هذه العناصر الشخصية القصصية:

أولا- الشخصية:

كنا إلى وقت قريب نقرأ الشخصية القصصية فنجدها صدى لكاتبها، إذ أن ثمة علاقة تشبه التوحد بين المبدع وشخصياته القصصية، وهذا التوحد وإن كان يلقي الضوء على المبدع وفكره، إلا أنه يحول بين الشخصية وممارسة تصرفاتها الطبيعية، وفق الدوافع والأجواء التي وجدت فيها، وعندما يطل المبدع بفكره من خلال شخصياته القصصية، فإن هذا يكرس النمطية التي تتكرر بشكل أو بآخر، وتلقي بظلالها على ما يأتي بعدها.
لكننا مع تقدم التقنية القصصية، نتيجة فسح المجال أمام التجارب الجديدة.. أصبحنا نقرأ نماذج متعددة من تلك الشخصيات، لا تظهر فيها سيطرة الكاتب وتحكمه في مصيرها، وأصبح سلوكها مرهون الخطوات بالظروف والعوامل والأجواء التي وجدت بها، دون الشعور بأن الكاتب هو المتصرف بشؤونها، والمتحكم في تصرفاتها والمقرر لمصائرها، وهذا لا يلغي العلاقة بين المبدع والنص، ولكنه يجعل هذه العلاقة متوازنة ومحكومة بضوابط خفية يعرفها المدركون للإشكاليات المتعلقة بالإبداع أو التلقي.

الإبداع والنص

وحين الحديث عن العلاقة بين المبدع والنص علينا ألا نتجاهل أهمية التجارب الذاتية في إثراء العمل الإبداعي، وهذه التجـارب لا تبرر للمبدع فرض رأيه وفكره فيما يتعارض مع قدرة شخصيته القصصية على استيعاب وتمثل هذا الرأي أو الفكر، لأن العديد من العوامـل هي التي تحـدد هذه القدرة على الاستيعاب والتمثل، وبغياب هذه العوامل تصبح تلك القدرة مفقودة، والتناقض واضحا بين الشخصية وسلوكها المحتمل والمتوقع. إن إدراك توازن العلاقة بني المبدع والنص يقودنا إلى شيء من التسليم بأن هذه العلاقة طبيعية وغير متنافرة، إذا تقيدت بتلك الضوابط الخفية التي أشرنا إليها آنفا. أما القول بانعدام العلاقة بين المبدع والنص، كما يزعم المنادون بموت المؤلف، فإنه قول يتجاهل مجمل المعطيات التي تحيل النص من مجرد فكرة هلامية، إلى كائن يتنامى حتى يبلغ أوج نضجه. وهكذا يكون الحال بالنسبة للجزئيات التي يتكـون منها النص في نـهاية الأمر.

شخصيات مختلفة

عند الحديث عن الشخصية القصصية سواء في الرواية أو القصة القصيرة، يتبادر إلى الأذهان أن المعنى هو الإنسان، وإن لواء البطولة في القصة لا يعقد إلا لهذا الإنسان، مع أن الأعمال الروائية والقصصية المشهورة تزخر بأبطال حقيقيين يتحكمون في مسار الأحداث، ولكنهم ليسوا رجالا أو نساء، ليسوا بشرا، وإن كانوا هم محور الأحداث، ومركز استقطابها، وعلاقتهم بالناس هي علاقة محكومة بظروفها، لا أقل ولا أكثر.
ونحن أمام عمل إبداعي مثل * العجوز والبحر * لهنجواي ننسب البطولة للعجوز، لكن هناك بطولة لشخصيات أخرى أشد ضراوة في مقاومة الظروف وتحدي الصعاب.. وأشد إصرارا على

تحقيق هزيمة ساحقة بالعجوز الذي لم ينهزم لأنه يقول في النهاية : إن الإنسان قد يتحطم ولكنه لا ينهزم. فلدينا البحر الذي يشارك العجوز هذه البطولة، وكذلك سمك القرش الذي يشاركه أيضا هذه البطولة، فنحن في هذا العمل الإبداعي أمام ثلاث شخصيات تتساوى في الأهمية : سانتياغو العجوز، والبحر الذي يقود الأحداث إلى المجهول، وأسماك القرش التي تصر على إلحاق الهزيمة بالعجوز.

الشخصية الإنسانية ليست شرطا

فالشخصية الرئيسية أو البطل في القصة أو الرواية لا يشترط أن يكون إنسانا، قد يكون الزمان، أو المكان، أو الطبيعة، أو أحد المخلوقات التي يستصغرها الإنسان، فإذا هي تقوم بأعمال خارقة تبعث على الحيرة والتأمل في ملكوت الخالق، ونحن عندما نتحدث عن المكان ـ مثلا ـ كبطل لقصة ما، فإننا لا نتحدث عن فلسفة الزمن، ولا عن الزمن بمعناه الميكانيكي، بل باعتباره الإطار الذي يمكن أن يستوعب مجموعة من الأحداث والشخصيات.. يتحكم في توجيهها وفق معايير معينة ليصبح هو البطل الحقيقي في النهاية، وكذلك عندما نتحدث عن المكان ـ مثلا ـ فنحن لا نتحدث عن ماهية المكان، ولا عن المكان بمعناه الهندسي، بل باعتباره بعدا ماديا للواقع، أي الحيز الذي تجرى فيه ـ لا عليه ـ الأحداث، والمساحة التي تتحرك فيها ـ لا عليها ـ الشخصيات. بمعنى أن تأثيره يصل إلى حد التحكم في مسار تلك الأحداث والشخصيات، مع الأخذ بعين الاعتبار أن المقصود بالزمن هنا لا علاقة له بالتاريخ، حتى لا يلتبس علينا الأمر، ونظن أن كل رواية أو قصة تاريخية.. بطلها الزمن. كما أن المقصود بالمكان هنا لا علاقة له بالأيديولوجيا، حتى لا يلتبس علينا الأمر، ونظن أن كل رواية أو قصة ذات أيديولوجيا محددة.. بطلها المكان.. ويمكن اعتبار بطل قصة * في ضوء القمر * لجي دي موباسان هو الزمن. بينما يمكن اعتبار بطل رواية * الأرض الطيبة * لبيرل باك هو المكان.

ثانيا- الحدث:

لم تعد القصة القصيرة تحتمل حدثا كبيرا يحتل مساحة زمانية أو مكانية كبيرة، بل أصبحت تكتفي بجزء من الحدث يستقطب حوله مجموعة من العناصر التي تتآلف لتكون في النهاية ما نسميه بالقصة القصيرة. وهذا الحدث الجزئي، وإن كان فيه إخبار عن شيء بذاته، لكن هذا الإخبار ينحصر في زاوية معينة، تاركا المجال لعناصر القصة الأخرى لتتكاتف وتتآزر، فتحقق النجاح للقصة القصيرة، وهذا الحدث الجزئي أو الكلي قد يكون عاديا إذا جرد من العناصر الفنية المكونة للقصة القصيرة، لكنه يكتسب هذه الصفة بمجرد وضعه في دائرة الضوء، ليتشكل منه عمل فني يتنامى حتى يبلغ مرحلة النضج، بشكل متكافئ بين جميع تلك العناصر الفنية، وإن طغى أحد هذه العناصر على غيره أحدث خللا في البناء الفني للقصة، وشوه الهندسة المعمارية لهيكلها العام.

واقع وخيال

قد يكون الحدث من الواقع، وقد يكون من الخيال، لكن هذا الحدث في النهاية يرتهن ـ وبطريقة غير مباشرة ـ بنظرة المبدع الذي حاول استقاءه من الواقع، أو استحضاره من الخيال، معتمدا في ذلك على روافد ثقافته العامة، بما فيها من مخزون تراثي وتربوي وبيئي، وهذه العوامل لا تكون إبداعه فقط، ولكنها أيضا تكون مجمل شخصيته كإنسان. إن تأثيرها واضح على أعماله الإبداعية بجميع عناصرها ومنها الحدث. فالمبدع هو الذي يملك حق إطلاق سراح هذا الحدث، أي من مجرد فكرة.. إلى بداية لواقع معاش ولكن على الورق.

تأثير مختلف

والحدث هي وظيفة يقوم بها فاعل معلوم أو مجهول ـ كما يريد المبدع ـ لكن هذه الوظيفة لا يتم أداؤها دوما بشكل يرضي الجميع، لذلك يكون التأثير مختلفا من حدث لآخر، أو ـ بمعنى أكثر دقة ـ

من مبدع لآخر، وهذا الاختلاف هو التنوع الذي تفرضه الحياة بكل ما فيها من خير أو شر.. من تناقض وانسجام بين الأشياء.. من سلب وإيجاب في النتائج، من هنا يأتي هذا التنوع في المواد التي يبنى منها الحدث، ابتداء من مادته الأولية التي يتشكل منها، وانتهاء بتوحيد جميع مواده في شكله النهائي وإن كان مجرد جزئي، مع ملاحظة التفريق بين الحدث والموضوع في القصة، فالحدث ليس سوى مجرد عنصر من عناصر القصة، بينما الموضوع هو حصيلة مجموعة هذه العناصر بكاملها.
وهو ـ أي الموضوع ـ الذي يمكن أن يوصلنا إلى الهدف، وإذا كانت استنتاجاتنا صحيحة، فإن المبدع ليس هو الذي يدلنا مباشرة على هذا الهدف، بل نحن الذين نستخلصه بقراءتنا المتعددة للنص، وهي متعددة بتعدد المتلقين. من هنا قيل إن القراءة هي كتابة جديدة للنص، ولكن من وجهة نظر المتلقي.

عنصر هام

ونحن نتناول الحدث كعنصر من عناصر البناء الفني للقصة القصيرة، علينا أن نرصد وعينا بأهمية هذا العنصر، وعلى ضوء هذا الوعي يمكننا أن نحدد أهمية الحدث بالنسبة للعمل الإبداعي ـ القصة ـ ما دمنا نساهم في إعادة كتابة النص مجددا.
ومع أن الحدث يحتاج إلى الدلالات والإشارات التي تؤدي إلى توضيحه أو تمييزه، بين العناصر الأخرى المكونة للقصة القصيرة.. إلا أننا لابد أن نسلم بأنه لا يعتمد على السرد ليأخذ شكله النهائي، والتمادي في السرد هو من المآخذ التي يدينها النقاد في العمل القصصي، لكن توظيفه بشكل ذكي ومتوازن مطلوب لتحديد معالم النص الإبداعي. فالسرد عنصر مهم إذا استخدم وفق مقاييس فنية دقيقة، كلما اقتضت الضرورة الفنية ذلك، ليس بالنسبة للحدث فحسب، بل بالنسبة للقصة ككل.

فراغ في البناء

وتجاهل الحدث أو تهميش دوره في القصة القصيرة، يؤدي إلى وجود فراغ في بناء القصة، هذا الفراغ لا يمكن أن يسد بمادة أخرى بحجة التجريب، وبحجة أن القصة من أكثر الفنون الأدبية قابلية للتطوير، وهنا لابد أن نفرق بين التطوير الواعي، والتجريب العشوائي، الذي يغري الكثيرين بولوج باب القصة، فإذا هم بعد فترة، وقد تلاشت أسماؤهم بعد أن تلاشت كتاباتهم نتيجة الفشل.

اختلاف في الطريقة

وما من حدث إلا وله بداية ووسط ونهاية لكن هذا الحدث كما هو الحال في بقية عناصر القصة القصيرة، يختلف في طريقة طرحه من مبدع لآخر، بحيث لا يمكن وضع قواعد صارمة ينحصر في دائرتها من حيث طريقة الطرح، وتسيير دفته في الاتجاه المطلوب، وهذا الاختلاف في طريقة الطرح تفرضه عوامل عديدة من داخل النص ذاته، ووفق توجهه وأجوائه العامة، حتى لا يبدو طرحا قسريا أو متناقضا مع ما حوله. ومن أوجه ذلك إخضاع الحدث لجملة من المفاهيم الفضفاضة التي لا يستوعبها، ومنها مفاهيم علم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة الواقعية، والنظريات العلمية، مما هو فوق احتمال الحدث، ومما هو فوق طاقة القصة القصيرة بصورة عامة.
* وذلك لأن القصة ليست بالدراسة العلمية التي تعتمد في مناهجها على العقل المنطقي، بل هي فن يعرف بواسطة العلامات والرموز والأشكال. أعني الألفاظ والجمل والأسلوب والمعاني.. الخ. عن واقع لا يضارع واقعها الكلي، ولا علاقة للأول بالثاني، لأن واقع القصة متفرد، موحد، مستقل بذاته، وكذلك هو الشأن بالنسبة للوقائع الأخرى، كالأحلام والرؤيا والخيال والذكرى، والحياة اليومية والأعمال الفنية والأدبية. * * *

ثالثا-البيئة

لقد اتضح من حديثنا السابق عن الحدث أن هذا الحدث له بداية ووسط ونهاية، لكن هذا الحدث لا يتحقق في الفراغ، إذ لابد له من بيئة مناسبة تساعده على النمو، وهذه البيئة تتكون من الزمان والمكان في آن واحد، مع ملاحظة أن حجم القصة القصيرة يستوجب بالضرورة المحافظة على وحدة الزمان والمكان، حتى وإن تمدد الزمان أو المكان فإن ذلك يتحقق عن طريق * المنولوج الداخلي * دون أن تتمرد القصة القصيرة على زمانها أو مكانها، فهذا التمرد يودي بها إلى نوع من الترهل غير المستساغ، بل والمرفوض حسب ما يعنيه تعريف القصة القصيرة.

وعاء وبيئة

والبيئة هي التي تحتضن الشخصيات والحدث، وتعطي المعنى للقصة، فلا الشخصية بمفردها ولا الحدث بمفرده يمكن أن يعطي المعنى للقصة، فكلاهما بحاجة إلى ذلك الوعاء الذي يحتضنها وهذا الوعاء هو البيئة ـ زمانا ومكانا ـ وهنا تتحقق الوحدة العضوية عندما تكتمل هذه العناصر التي لا يمكن تجزئتها لأنها كونت وحدة مستقلة لها كيان ذاتي يؤدي إلى معنى دون سواه.

نقطة ارتكاز

فالبيئة بهذا المعنى هي نقطة الارتكاز التي تتمحور حولها كل العناصر لتعطي القارئ المعنى، وتصل به إلى * لحظة التنوير * عندما يتضح له الهدف الذي استطاع الوصول إليه، وعند المقارنة بين الرواية والقصة القصيرة نكتشف أهمية البيئة * وذلك لأن الرواية تعتمد في تحقيق المعنى على التجميع، أما القصة القصيرة فتعتمد على التركيز، والرواية تصور النهر من المنبع إلى المصب، أما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر، والرواية تعرض للشخص من نشأته إلى زواجه إلى مماته، وهي تروي وتفسر حوادث حياته من حب ومرض وصراع وفشل ونجاح، أما القصة القصيرة فتكتفي بقطاع من هذه الحياة، بلمحة منها، بموقف معين أو لحظة معينة، تعني شيئا معينا، ولذلك فهي تسلط عليها الضوء، بحيث تنتهي بها نهاية تنير لنا هذه اللحظة * * * وهذا لن يتحقق إلا في بيئة تتوفر فيها كل الظروف الملائمة والمناخ المناسب لتحقيق هذه الغاية.

تحقيق الذات

هناك نوع من القصص القصيرة التي تفلت من البيئة الواقعية إلى بيئة * فنتازية * يحاول فيها المبدع تحقيق ذاته في أجواء لا يستطيعها في الواقع المعاش، فإذا هذه * الفنتازيا * بيئة يمارس فيها المبدع انطواءه، وتذمره من الواقع، واحتجاجه على الكثير من الأوضاع القارة والسائدة في المجتمع. فهو يسعى إلى تحقيق رغباته في بيئة لا تنطبق عليها مظاهر أو شروط الواقع المعاش، ومع ذلك لا يمكن أن ننكر أنها بيئة صالحة للعمل الإبداعي، إذا توفرت لدى المبدع إمكانيات وأدوات تمكنه من أداء مهمته الإبداعية بالشكل والمضمون المناسبين. خاصة إذا سلمنا بأن المبدع والفنان عموما ذو شخصية تتمتع بحواس وإمكانيات للإدراك فريدة من نوعها، تؤدي به إلى الالتزام بموقف لا يهتم بقبول أو رفض الآخرين له.

بناء ونسيج

وعندما نتحدث عن بناء القصة، فإننا نعني هذه العناصر الرئيسة ـ الشخصية ـ الحدث ـ البيئة، لكن عندما نتحدث عن نسيج القصة فإننا نعني: اللغة ـ الوصف ـ الحوار ـ السرد، ومن هذه الأدوات يتكون النسيج العام للقصة وهي أدوات لا تستخدم استخداما عشوائيا، بل لابد من توظيفها لتوضيح ملامح الشخصية وتطوير الحدث، وإبراز البيئة القصصية، لتكون هذه العناصر حاضرة أمام المتلقي بدرجات متساوية قدر الإمكان، ولن يتحقق ذلك، ما لم تكن الأدوات المتاحة في نسيج القصة مرتبطة بتلك العناصر ارتباطا وثيقا، فاللغة لابد أن تكون مطابقة لمستوى الشخصية أثناء الحوار، بحيث لا

يمكن إنطاق ابن الشارع الجاهل بلغة المثقفين، فهذا الإنطاق يبدو متنافرا مع الواقع وغير مقبول على الإطلاق، وهذا لا يعني تحبيذ العامية في هذا النطاق، بل هو تحبيذ للغة بسيطة مفهومة من الجميع، وتكتب دون إخلال بمقومات النطق السليم، وقواعد الكتابة الصحيحة.
وكذلك الوصف لابد أن يقتصر على ما تفرضه العناصر الأساسية للقصة، حتى لا يطغى على هذه العناصر أو يربك إيقاع القصة المتناغم وانسجامها التام.
أما الحوار، فهو مطالب بأن يساعد على توضيح ملامح الشخصية، وجلاء الحدث، وأي حوار لا يضيف جديدا إلى الشخصية أو الحدث، يندرج تحت مسمى اللغو الذي لا تحتمله القصة القصيرة.
وما ينطبق على اللغة والوصف والحوار.. ينطبق على السرد من حيث ملاءمته لعناصر القصة، وعدم تنافره معها أو إعاقته لنموها، وقد أصبح السرد من المآخذ التي يمكن أن تطلق على أي نص قصصي إذا نظر إليه بعين السخط التي تبدي المساوئ دون غيرها، مع أن القصة لا تخلو من السرد دون أن يكون سمة بارزة فيها، فالكاتب يلجأ إليه عندما تقتضي الضرورة الفنية ذلك كما أشرنا سابقا

الحكاية

سرد قصصي يروي تفصيلات حدث واقعي أو متخيل، وهو ينطبق عادة على القصص البسيطة ذات الحبكة المتراخية الترابط، مثل حكايات ألف ليلة وليلة ومن أشهر الحكايات "حكايات كانتربري" لتشوسر. وقد يشير التعبير دون دقة إلى رواية كما هي الحال في حكاية * قصة * مدينتين لشارلز ديكنز.
الحكاية الشعبية:
خرافة * أو سرد قصصي * تضرب جذورها في أوساط شعب وتعد من مأثوراته التقليدية. وخاصة في التراث الشفاهي. ويغطي المصطلح مدى واسعا من المواد ابتداء من الأساطير السافرة إلى حكايات الجان. وتعد ألف ليلة وليلة مجموعة ذائعة الشهرة من هذه الحكايات الشعبية.
اللغة ونوعها ومستواها في العمل القصصي:
فاللغة العامية لغة مبتذلة لا تقوى على إقامة معان ذات إيحاءات متعددة مؤثرة، كما هو الحال في اللغة الأدبية الفصحى.
الحكاية الشعبيّة هي عمل أدبي يتم نقلها من جيل إلى جيل شفهياً وبذلكً فإنّه يتغير نتيجة هذا التناقل.
-هي عبارة عن نص شبه ثابت بمعنى أنّ هناك قسم ثابت وقسم متحوّل يتغيّر بحسب ظروف الراوي أو العصر.
-إلقاء أحداث قد تكون واقعية أو خيالية و تكون نثرًا أو شعرًا يراعى فيها جذب اهتمام المستمعين والقارئين.
-الحكاية هي نصّ لا نعرف مؤلفه... ويتم إيصاله شفوياً.
-الحكاية تستند لوقائع حدثت بالفعل واكتسبت نوعاً من البطولة أو تكون خيالية.
عناصر الحكاية * القصة: *
لكل قصة عناصر مهمة و لولا وجودها لما تولدت القصة، و العناصر هي:
الشخصيات : و تقسم إلى قسمين رئيسية ، و ثانوية.
الأحداث : و هي عبارة عن الأفكار التي يود الكاتب توصيلها للقارئ.

العقدة أو ما تسمى بالحبكة : و هنا تصل الحكاية إلى قمة ذروتها لتشد القارئ لإكمال الحكاية.
الحل : و هنا يتوصل الكاتب بحل ، ليوضح الهدف من العقدة.
الزمان و المكان : فهنالك أحاث في الزمن الماضي ، الحاضر ، المستقبل . حيث يتوضح المكان و الزمان من خلال نوع القصة.
أهمية الحكاية * القصة: *
-تعمل على خلق روح الإبداع و خصوصاً للأطفال في المراحل المبكرة.
-زيادة الثروة المعرفية لدى العقل الإنساني.
-تساهم و تلعب دور كبير لتوفير حلول و أفكار إذا تعرض الانسان لأي مشكلة.
-أحد الوسائل المهمة لتوصيل فكرة معينة يطريقة غير مباشرة.
نماذج فصيحة من استعمال الحكاية

- **ذكروا أن أحدهم قال: * إنّ في الدار قرشيّاً * فقيل له: * ليس بقرشيّاً * ؛ ولولا الحكاية لقيل له: * ليس بقرشيٍّ * .**
- **وقال بعضهم: * عندي تمرتان * فقيل له: * دعني من تمرتان * ؛ ولولا الحكاية لقال: * دعني من تمرتين * .**
- **والسورة الثالثة والعشرون من المصحف هي * سورة المؤمنون * ، ولولا الحكاية لقيل: * سورة المؤمنين * .**
- **ولقد سمع ذو الرُّمة يوماً قائلاً يقول: * الناسُ ينتجعون الغيث * . * أي: يطلبون الكلأ * ، فقال لناقته، واسمُها * صَيْدَح * ؛ وأنتِ فانتجعي بلالَ بن أبي بردة، ذاك الرجل الكريم، قال:**

سمعتُ: * الناسُ ينتجعون غيثاً * فقلتُ لـ * صَيْدَح * : انتجعي بِلالا
ولولا أنّ ذا الرمة أراد أن يحكي ما سمع لقال: * سمعتُ الناسَ. * ...

الأسطوة

أسطورة عبارة عن حكاية ذات أحداث عجيبة خارقة للعادة أو عن وقائع تاريخية قامت الذاكرة الجماعية بتغييرها وتحويلها وتزيينها.

مميزاتها إجمالا

تتميز الأسطورة بمميزات إجمالية يمكن إجمالها كما يلي:
عمقها الفلسفي الذي يميزها عن الليجند أو الحكاية الشعبية.

كانت الأسطورة سابقا كما العلوم حاليا أمرا مسلما بمحتوياته.

في معظم الأحيان تكون شخوص الأسطورة من الآلهة أو أنصاف الآلهة وتواجد الإنسان فيها يكون مكملا لا أكثر.

تحكي الأسطورة قصصا مقدسة تبرر ظواهر الطبيعة مثلا أو نشوء الكون أو خلق الإنسان وغيره من المواضيع التي تتناولها الفلسفة خصوصا والعلوم الإنسانية عموما.

تفصيلا

١- الأساطير متنوعة في مواضيعها، وهناك من يرى أنها على عدة أنواع:
الأسطورة الطقوسية: وهي تمثل الجانب الكلامي لطقوس الأفعال التي من شأنها أن تحفظ للمجتمع رخاءه.

أسطورة التكوين: وهي التي تصور لنا عملية خلق الكون.

الأسطورة التعليلية: وهي التي يحاول الإنسان البدائي عن طريقها، أن يعلل ظاهرة تستدعي نظره، ولكنه لا يجد لها تفسيرًا، ومن ثم فهو يخلق حكاية أسطورية، تشرح سر وجود هذه الظاهرة.

الأسطورة الرمزية

إلا أن تنوع الأساطير، يؤدي حتمًا إلى تنوع تعاريفها، لأن كل تعريف يتأثر بنوع الأسطورة، أو بنوعين أو ثلاثة أنواع، ولذا يبقى التعريف قاصرًا عن أن يكون جامعًا مانعًا.
٢- إن تنوع الأساطير أدى إلى تنوع المناهج التي تتناول الأساطير بالدراسة، ولهذا فقد ظهرت المناهج التالية:
المنهج اليوهيمري الذي يعد من أقدم تلك المناهج، ويرى الأسطورة قصة لأمجاد أبطال وفضلاء غابرين.

المنهج الطبيعي الذي يعتبر أبطال الأساطير ظواهر طبيعية، ثم تشخيصها في أسطورة، اعتبرت بعد ذلك قصة لشخصيات مقدسة.

المنهج المجازي بمعنى أن الأسطورة قصة مجازية، تخفي أعمق معاني الثقافة.

المنهج الرمزي بمعنى أن الأسطورة قصة رمزية، تعبر عن فلسفة كاملة لعصرها، لذلك يجب دراسة العصور نفسها لفك رموز الأسطورة.

المنهج العقلي الذي يذهب إلى نشوء الأسطورة نتيجة سوء فهم ارتكبه أفراد في تفسيرهم، أو قراءتهم أو سردهم لرواية أو حادث

وإن علم ال ميثولوجيا، حتى الآن، لم يصل إلى مرحلة النضج التي تؤهل مدارسه المتنافرة، المتعارضة للاندماج.

٣- إن للأسطورة جوانب متعددة ومتنوعة، فهي إن صح التعبير - كما وصفها البعض أنها متاهة عظمى، فلذا نجد الكثير ينطلق في تعريفه متأثرًا بجانب أو عدة جوانب منها فتبدو التعريفات قاصرة، وقد نجد العكس حيث يلجأ البعض إلى تعابير فضفاضة تمتاز بالتعمية والمطاطية إلى حد يفقدها الدقة والتشخيص والتمييز.

٤- إن للأسطورة خاصية الشعر الذي يكاد يظل عصيا على أي وصف محدد، ولعل صعوبة الحد والتعريف كامنة في المطلق الذي تنزع إليه الأسطورة أو الذي ينزع إليه الإنسان من خلال الأسطورة، كما قد يكمن في كونها على حد تعبير بعضهم نظاما رمزيًا، وفي أن المنهج أو المنظور الذي يتعين النظر إليه منها لا ينبغي أن يكون جزئيًا انتقائيًا حيال هذه الحقيقة الثقافية المعقدة. ناهيك عن إننا لم نمر بتجربة الأسطورة مرورًا مباشرًا، عدا بعض منها، وهو بعض مشوش الأصل، متلون الشكل، غامض المعنى، والظاهر أنها على الرغم من امتناعها على التفسير العقلاني، تستدعي البحث العقلاني الذي تعزى إليه شتى التفسيرات المتضاربة، والتي ليس فيها، على كل حال، ما يستطيع تفسير الأسطورة تفسيرًا شافيًا.

٥- إن القدماء أنفسهم لم يعملوا على تمييز النص الأسطوري عن غيره، ولأهم دعوه باسم خاص يساعدنا على تمييزه بوضوح بين ركام ما تركوه لنا من حكايات وأناشيد وصلوات وما إليها. ففي بيوت الألواح السومرية والبابلية، نجد أن النصوص الأسطورية مبعثرة بين البقية. ثم أن عنوان الأسطورة غالبًا ما كان يتخذ من سطره الافتتاحي الأول، شأنه في ذلك شأن بقية النصوص الطقسية أو الملحمية أو الأدبية البحتة. وهذا ما حدث في التراث الإغريقي كذلك.

الخرافة

فالخرافة هي الحديث المستملح المكذوب الغير حقيقي، وقالوا حديث خرافة، ذكر ابن الكلبي قولهم حديث خرافة، أن خرافة رجل من بني عذرة، أو من جهينة، اختطفته الجن، ثم رجع إلى قومه، فكان يحدث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس فكذبوه، فجرى على السن الناس، وروى عن النبي محمد صلى الله عليه وأله وسلم أنه قال: * وخرافة حق * وفي حديث عائشة قال لها حدثيني، قالت ما أحدثك حديث خرافة والراء فيه مخففة ولا تدخله الألف واللام لأنه اسم خرافة معرفة، وتوضع أل الخرافة أو الخرافات إذا أرادوا الخرافات الموضوعة من حديث الليل، أجروه على كل ما يكذبونه من الأحاديث وعلى كل ما يستملح ويتعجب منه وراوي الخرافة والمستمع إليها على حد سواء يعرفان منذ البداية، أنها تقص أحداثًا، لا تلزم أحدًا بتصديقها، أو الإيمان برسالتها.وهي تختلف عن الأساطير في أن الخرافة تناقلها الناس بلغتهم الدارجة، في الوقت الذي احتفظت فيها الأساطير بلغة فصيحة. كما أن الأسطورة ترجع إلى ما قبل الأديان، أما الخرافة فقد ظهرت بعد الوثنية، ولذا يغلب عليها الطابع التعليمي والتهذيبي والبطل في الحكاية الخرافية يكون نموذجًا متخيلًا بعيدًا عن الواقع إلى درجة لا يصلح لأن يكون مثالًا يحتذى به على أي صعيد. فالمزج الصبياني بين اللامعقول والواقع، يتميز في الجني الذي لا يعرف من أي مكان يأتي عندما يفرك علاء الدين المصباح، وبعد أن ينهي مهمته، يرجع ولكن لا يعرف إلى أين ويقصد بها الإمتاع والمؤانسة. ولكنها ذات بنية معقدة، فهي تسير في اتجاهات متداخلة، ولا تتقيد بزمان حقيقي أو مكان حقيقي.

الحكاية البطولية

أما الحكاية البطولية، فهي تتسم ببعض ما تتسم به الخرافة من إغراق في الخيال، وبعدها عن الواقع، إلا أن لها أصلًا في الحقيقة الموضوعية، ضخّم وبولغ فيه، وعمل الخيال البشري الخلاق عمله، غير أنه خال من طابع الجد والقداسة، فهي قصص دنيوية وغير مقدسة، ومحددة تحديدًا زمانيًا ومكانيًا، وهو ما يبرر قيام الباحث، بالعملية العكسية، أي الصعود من الأدب إلى الأسطورة.
وأن البطل فيها، ولما يملك من القوة الخارقة ولما يقوم به من تصرفات فروسية، يشكل صورة مثالية عن الإنسان، وعن ما هو إنساني، يستثير الرغبة في السامع إلى تحقيق هذه الصورة المثالية.

الحكاية الشعبية

وهناك الحكاية الشعبية التي يميزها هاجسها الاجتماعي بشكل رئيسي عن الحكاية الخرافية والحكاية البطولية، فموضوعاتها تكاد تقتصر على مسائل العلاقات الاجتماعية والأسرية منها خاصة، مثل زوجة الأب وحقدها، وغيرة الأخوات في الأسرة من البنت الصغرى التي تكاد تكون في العادة الأجمل والأحب...الخ.
والحكاية الشعبية واقعية إلى أبعد حد وتخلو من التأملات الفلسفية والميتافيزيقية، مركزة على أدق التفاصيل وهموم الحياة اليومية، وهي رغم استخدامها لعناصر التشويق، إلا أنها لا تقصد إلى إبهار السامع بالأجواء الغريبة، أو الأعمال المستحيلة، ويبقى أبطالها أقرب إلى الناس العاديين الذين نصادفهم في سعينا اليومي، وأن البطل فيها يلجأ إلى الحيلة والفطنة والشطارة للخروج من المأزق.
إن استخدام العناصر الخيالية - في بعض الأحيان - يهدف إلى التشويق والإثارة. أما بنيتها فتمتاز بالبساطة، فهي تسير في اتجاه خطي واحد وتحافظ على تسلسل منطقي، ينساب في زمان ومكان حقيقي، ولها رسالة تعليمية، تهذيبية، وذلك مثل جزاء الخيانة، فضل الإحسان، مضار الحسد، التي تتضمن رموزًا تتطلب التفسير، ومن المؤكد أن هذه الأساطير قد ألفت في مرحلة فكرية أكثر نضجًا ورقيًا

تصنيفات أخرى للأسطورة

الدكتور أحمد كمال زكي قسم الأسطورة إلى أربعة أنواع هي:
الأسطورة الطقوسية.
الأسطورة التعليلية.
الأسطورة الرمزية.
التاريخسطورة، وهي تاريخ وخرافة معًا.
هذه التقسيمات تتناول الأسطورة قديما، فنحن الآن في هذا العصر نمتلك نوعًا جديدًا من الأساطير، ذلك هو الأسطورة السياسية، التي لعبت وتلعب دورًا في صناعة الأيديولوجيات التي تخدم أغراضها، بخلقها الوعي الزائف، باعتمادها على الظلال السحرية للكلمة.

أهم أساطير بلاد الرافدين

من أهم الأساطير التي في بلاد الرافدين أسطورة الطّحّان والزّبّي جلجامش التي تتناول موضوع الخلود، وتحتوي في ألواحها أيضا قصة الطوفان التي جاء ذكرها في التوراة والقرآن. ويقال أيضا انه مثلث الشيطان لاعتقاد القدماء بأن تلك البقعة من الأرض اتخذها الشيطان وأقام عرشه هناك وقد سمعت بعض الإشارات الغريبة من طائرات مفقودة هناك. وقبل أن تفقد قيل أن هناك كائنات غريبة. وبعدها يفقد الاتصال وقال العلماء أن الجاذبية في تلك المنطقة عالية لذا فإن السفن والطائرات وكل ما يقترب من تلك المنطقة يفقد ويسحب إلى قاع البحر.

الرواية

الرواية أكثر تعقيداً فى تركيبها الهيكلى من القصص القصيرة، وهى تتعامل مع التجارب البشرية من خلال سلسلة من الأحداث المتصلة يقدمها عدد من الأشخاص فى زمان ومكان معين. ولا يقف الحد على أن أحداثها متشعبة وكثيرة إلا أنها تقدم مواضيع عدة تعكس أنواعها حيث تتفق مع القصة فى ذلك، فنجد منها : الرواية العاطفية، الرواية التاريخية، الرواية السياسية، الرواية الاجتماعية، الرواية النفسية ... الخ
على الرغم من طول الرواية ووقوفها على التفاصيل المتعددة التي تخدم الأحداث إلا أنها لا ترقى إلى مستوى المسرحية

المقومات الفنية للرواية

الطول ليس العنصر الوحيد الذي يميز الرواية عن باقي الأجناس الأدبية النثرية الأخرى، وإنما توجد مقومات فنية أخرى تجعلها ممتعة لقرائها. ومن هذه المقومات الفنية العناصر التالية:

الموضوع فى الرواية

يدور العمل الأدبي فيها حول حادثة رئيسية واحدة، تتفرع منها أحداث ثانوية أخرى متعددة، وعلى الرغم من تركيز الأحداث على بطل أو اثنين إلا أنه هناك شخصيات ثانوية أيضاً تظهر فى هذه الرواية تقوم بتجسيد هذه الأحداث أو المواضيع الثانوية.

التفصيل فى الرواية

من خصائص الرواية أن كاتبها يميل إلى الإسهاب فى سرد الأحداث بما فيها الزمان والمكان ولا يترك شيئاً إلا أن يقدم له وصفاً مفصلاً .. حيث أن الرواية تستمد طولها من هذا الوصف التفصيلي.
ويضم الموضوع العديد من الأمور التي تعكس دقائق الأمور فى بيئة أو مجتمع، فنظرة الكاتب هنا فى الرواية هي نظرة شمولية لا تقتصر على خبراته الشخصية وإنما تشتمل على أحداث وطبائع وعادات وأزمنة قد لا يكون مر بها.

فنية الرواية

هناك بعض النقاد يشيرون إلى أن الرواية تفتقد إلى عنصر الفنية لتشعب أحداثها والوقوف على تفاصيل يتم الإسهاب فيها. أي أن حرية الكاتب سواء للإيجاز أو الإسهاب * بالطبع دون أن تتأثر المقومات الأساسية فى كتابة الرواية * يعنى عدم التقيد، وعدم التقيد يعطى سهولة فى الكتابة ولا يكون هناك احتياج للدقة.

طبيعة الرواية

تقدم الرواية سرداً لأحداث وأزمنة وأماكن كثيرة، وهذا يتطلب أن يكون كاتبها مؤرخ للتاريخ، أو أن يكون باحثاً اجتماعياً ملماً بكافة التفاصيل حتى تتوافر المصداقية فى روايته لأنه يتناول الحدث وكأنها تحدث فى الحقيقة .. الأمر الذي يتطلب الدراسة المتعمقة لكافة الأنماط المحيطة به فى البيئة لكي تبدو طبيعية لتتوافر واقعية الأحداث. فالإنسان ينجذب إلى كل ما هو واقعي أو اجتماعي يحدث من حوله.

ذاتية الرواية

راوى أو سارد أو كاتب الأحداث بوسعه أن يعرض وجهة نظره الذاتية من خلال موضوع الرواية-
لكن بطريقة غير مباشرة، فى حين أن الأنواع القصصية الأخرى تكون موضوعية تقل التفاصيل فيها
وتلتزم بقالب فني معين.

لماذا نستمتع بالرواية

عندما يقص شخص عليك حكاية تكون شغوفاً بسماعها، لماذا يأتي هذا الشغف مع الرواية؟ - متعة
السرد، يحقق المتعة من الرواية منذ قديم الأزل لأي شخص ينصت لها أو يقرأها.. حيث تتعدد أنماط
الروايات فهناك رواية الحكايات .. وهناك رواية الأخبار .. أو قراءة الرواية نفسها والمتمثلة فى
العمل الأدبي النثري.
متعة التخيل، المتعة مرتبطة بكلمة الرواية والتي تأتى للإنسان من خلال "التخيل": متعة التخيل
للأحداث، متعة التخيل للشخصيات، متعة التخيل للوصول إلى المجهول.
متعة اللغة، استخدام الكاتب لأدواته الفنية من اللغة والمتمثلة فى العناصر اللغوية المتعددة من
التصوير والاستعارات والكنايات والبلاغة وغيرها من الأدوات اللغوية الأخرى. - متعة الإيهام
بالحقيقة، فالكتابة الناجحة من مقوماتها توافر عنصر الصدق وكأن الرواية واقعية تشبه مجريات
الحياة التي يعيشها الإنسان أو التي يجد غيره من حوله يعيشها بالمثل.
المتعة الشعورية، والمتمثلة فى التشويق والإثارة .. التشويق والإثارة فى الرواية يشبها الأيام
العصيبة والأيام الجميلة فى حياة إنسن، وبدون هذا التباين والتناقض فلن يستطع معرفة كل نوع من
المواقف التي يتعرض لها سواء التي تجلب له السعادة أو التي تحمله على التعاسة والإحباط.
فالحياة ليست كلها حلوة، ومن هنا تستمد متعتها وكذلك الرواية التي تعكس واقع الإنسان فهي تستمد
متعتها من الإثارة والتشويق التي تقدمها للمتفرج.

عناصر بناء الرواية

الشخصيات

الشخصية فى الرواية هي التي تجذب القارئ أو المستمع لها، فتحقق الاختيار الصحيح لها هام
للغاية. وللوصول إلى الاختيار الصحيح لابد وأن تكون الشخصيات ذات أبعاد ثلاثية مثل باقي
شخصيات الحياة: أشخاص لها مخاوف وآمال، أشخاص لها نقاط ضعف ونقاط قوة، أشخاص لها
هدف أو أكثر فى الحياة. أ- البطل: وهى الشخصية المحورية فى العمل الأدبي، وشخصيته دائماً ما
تكون مرنة قادرة على التغير .. وتغلب عليه السمات العشر التالية والتي تُبنى عليها الرواية حتى
نهايتها:

١- تعثره فى الأحداث لوجود تحدى أمامه يعترضه.
٢- رفضه لهذا التحدي.
٣- إجبار نفسه على قبول هذا التحدي.
٤- السفر فى طريق المحاولات.
٥- جمع القوى والحلفاء له.
٦- مواجهة الشرور التي تحاول هزيمته.
٧- فترات من ظلمة النفس واليأس، يأتي بعدها..
٨- قوة إيمانية تمكنه من..
٩- مواجهة الشر مرة أخرى، ثم فجأة..
١٠- ينتقل الطالب من مرحلة تعلمه إلى مدرس يلقن غيره الدروس.

ب- الخصم: وهو القوى التي يناضل معها البطل والذي يقدم عنصر الشر فى الوقت ذاته، وقد يكون الشر مقدم فى صورة بسيطة أو صورة معقدة بأحداث وشخصيات متعددة. ولا يتمثل الخصم فى شخص فقط يحاول هزيمة البطل والانتصار عليه .. فمن الممكن أن يكون صراع البطل نفسي مع سلوك وقرارات خاطئة تراوده ويحاول التغلب عليها. وقد تخضع كلاً من شخصيات الخير والشر لتغير أفضل فى السلوك، وهذا نوع آخر من حل الصراع "التغير فى الشخصية" وليس فقط انتصار البطل على الخصم.

ج- الشخصيات المساعدة * الثانوية * : إذا كانت الرواية تركز على بطل أو بطلين * قوى الخير والشر * ، فهناك شخصيات أخرى متعددة تكمل بناء الرواية وتسمى بالشخصيات المساعدة أو الثانوية. فقد يكون ليس لهم دور رئيسي لكنه أساسي وبدونه لن تُكتمل الأحداث.

الحبكة الدرامية

هو سير أحداث القصة ناحية الحل. ويوجد نمطين لأحداث الحبكة: أ- الحبكة النمطية: وفيها تسير الأحداث بالشكل المتعارف عليها من البداية الطبيعية للأحداث ثم التسلسل الطبيعي فى حدوث الأزمة ثم تصاعدها ومحاولة حلها. ب- الحبكة المركبة: التي تبدأ الأحداث فيها بالنهاية، ثم يتم استعراض الأحداث التي أدت إليها .. أي يبدأ الكاتب بالعقدة ثم يحاول حلها.

الموضوع

الموضوع هو الوعظ أو القيمة التي يتم تقديمه فى الرواية ويدور حولها مضمون الرواية بأكمله. كما يمكن وصف الموضوع بأنه الرسالة أو الدرس الذي يحاول الكاتب أن يلقنه للقارىء. ويُكشف الستار عن هذه القيم من خلال العقبات التي تواجهها شخصيات الرواية محاولين تخطى هذه العقبات من أجل إحراز الهدف، ويعتبر الموضوع هو أساس القصة والغرض منها وبدون الهدف ستصبح القصة تافهة.

الزمان والمكان

زمن الرواية

يوجد زمنان للرواية، الأول هو الزمن العام الذي تدور فيه أحداث الرواية كحقبة زمنية محددة مثل قرن أو سنة من السنين، والثاني هو الزمن الخاص أو يُطلق عليه زمن الرواية هو الذي يقدم فترة زمنية محددة تدور فيه الرواية كيوم محدد من أيام الشهر وما إلى ذلك.

مكان الرواية

لابد وأن يكون وصف الكاتب للمكان وصفاً حيأن لكي يتعايش القارىء مع أحداث الرواية وكأنها حقيقة، وهذا يتطلب من الكاتب زيارة أماكن الأحداث حتى يتمكن من وصفها بدقة.

العقدة

ويُطلق على العقدة "الحبكة الأولى"، وهى بدء الصراع الذي يخلق الحركة وتقدم أحداث القصة، وهو المشهد أو الحدث الذي يغير من حياة البطل/البطلة وترسله فى رحلة لكي يحل هذه العقدة أو الصراع. وبدون وجود العقدة وحدوث التغير فى شخصية البطل وظهور عنصر التشويق والإثارة فستظل القصة "ساكنة بلا حراك."

الأحداث المتصاعدة

وهى محاولة حل البطل للعقدة بعد اكتشافها، لكنه يُقابل بقوى الشر التي تحاول منعه من حل هذه العقدة .. وهنا تصبح الأحداث متصاعدة. وقوى الرغبة فى التغلب على هذه الشرور تلازم البطل طوال أحداث القصة وهذه الرغبة لا تجعله يستسلم. وهذه الأحداث المتصاعدة هي قوى الصراع بين

البطل وخصومه، ويبدأ البطل فى رحلته بالبحث عن مفتاح الحل، وقد تتلاشى هذه الرغبة فى بادىء الأمر إذا تعرض للهزيمة لكن سرعان ما تعاوده بقوة مرة أخرى لكي يحل العقدة ونصل إلى نهاية الرواية.

الذروة * نقطة الظهور *

فإذا كانت العقدة هي "الحبكة الأولى"، فذروة الأحداث هي "الحبكة الثانية"، وهى اللحظة التي يكتشف فيها البطل طبيعة العقدة المقدمة فى الرواية * الصراع * وعلاقتها بحياته ويُطلق عليها "لحظة الكينونة" وهذا ما قالته الكاتبة "فيرجينيا وولف". وفيها تتضح جميع العلاقات فى الرواية بين الخير والشر وقد لا يعرف البطل كيفية حل هذه العقدة لكن كل شيء وكل معلومة تتضح أمامه فى هذه المرحلة من الرواية.

الحوار

الحوار هو المحادثة أو تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر من شخصيات الرواية، ووظيفة الحوار الأساسية هو إعطاء فكرة عن أحداث الرواية وعن زمانها ومكانها. ونجاح الحوار يتحقق بالاستخدام الصحيح للكلمات واللهجات وبالنبرات الصوتية الملائمة. كما أن من مقومات الحوار الناجح ابتعاد الكاتب عن استخدام اللغة الرسمية التي يصعب على القارىء فهمها إلا بعد قراءتها عديداً. مع تجنب الخطأ القاتل بتكرار ثم قال: "---"، وصرخ: "---"، ثم رد قائلاً: "---" ... الخ، والكاتب الماهر يكتفي بأن يكتب الجملة الحوارية بطريقة واضحة يستطيع القارىء فهم من الذي يقوم بتوجيه الحديث ولمن؟ وإذا كانت هناك ضرورة لاستخدام مثل هذه الكلمات فيتم اللجوء إليها بدون قطع تسلسل الرواية أمام عين القارىء.

حل العقدة

تقل حدة التشويق والإثارة عند هذه النقطة فى القصة، حيث تعود الأحداث من جديد فى الرجوع إلى إيقاعها الطبيعي الذي بدأت به. وهنا يتم التوصل إلى الحقيقة والتي بمقتضاها يحل البطل الصراع. وفى هذه المرحلة لم يعد البطل هو الوحيد الذي يعلم بالمشكلة ولكن أصبحت الحقائق مرئية أمام جميع شخصيات العمل، ويقول نجم السينما العالمي "بروس ويلز": "ذروة المشكلة يمكن تشبيهها بالدم الموجود داخل الجسد، أما عند حلها يصبح الدم خارجه."

أنواع الرواية

الرواية العاطفية * الرومانسية *

وهى الرواية التي تغلب عليها قصص الحب والمثالية، ولا تلفت إلى مشكلات المجتمع أو الحكم أو المشكلات السياسية الأخرى. وتقوم عقدة الرواية على المغامرة العاطفية، وتتابع الأحداث فيها يعبر عن القلق الوجداني الذي يحيط بأبطال الرواية لكي يتم الوصول إلى تبادل العلاقة المثالية من الحب والغرام. أي أن الرواية الرومانسية تنصب على العلاقات الاجتماعية السائدة بين الرجل والمرأة، ولكنها لا تكون فقط فى صورة علاقة الحب الرومانسي بل تمتد إلى مختلف أشكال العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة مثل: موت والد البطلة واحتياجها الحنان والحب الذي تفتقده بموت الأب، أو فرض السيطرة من جانب الرجل مثلاً فى علاقة زواج والتي تعكس "النقص العاطفي/الحرمان العاطفي" الذي يتم البحث عنه للوصول إلى حد الإشباع والاطمئنان. ويشير بعض النقاد إلى أن الهدف من الرواية العاطفية هو مجرد تقديم التسلية وتصوير للعلاقات الاجتماعية التي تبحث عن الحب وتشعر بالحرمان العاطفي. لكن هذا الرأي لا يوجد فيه شيء من الصحة، فالرواية الرومانسية على العكس تماماً حيث تقدم قضايا هامة فى المجتمع، فالمحيط الحسي هام لكل فرد فى

المجتمع لكي يخلق شخصية سوية تُصلح المجتمع، كما أن مناقشة العلاقات الاجتماعية المختلفة بين الرجل والمرأة تؤثر تأثيرا لا حد له فى أي مجتمع من المجتمعات من خلال مناقشة الظلم أو الفشل ... الخ ولابد أن تكون اللغة المستخدمة فى هذا النوع من الروايات تراكيب قوية تنشط العاطفة.

الرواية البوليسية * رواية المخبر السري *

أو يُطلق عليها رواية الجريمة، قوامها التشويق والإثارة حيث تُقدم الرواية فى صورة ألغاز الجريمة التي يسعى القارىء حلها طوال قراءته للرواية أو مشاهدته لها بالبحث عن المجرم من خلال تتبع أحداث الجريمة. إلا أنه هناك فارق كبير بين الرواية البوليسية ورواية المخبر السري: أوجه الاشتراك: الموضوع فى كلا من الرواية البوليسية ورواية المخبر السري واحد وهو وجود الجريمة. أوجه الاختلاف: الرواية البوليسية تقص حكاية جريمة بتسلسل منطقي زمني، أما رواية المخبر السري تقص حكاية الكشف عن جريمة أي البدء من النهاية باستعراض حدوث جريمة قتل. ويندرج تحت هذه النوع من الروايات البوليسية روايات التجسس والروايات البوليسية النفسية.

الرواية التاريخية

هو ذلك النمط السردي الذي يستمد أحداثه من التاريخ بل وشخصياته أيضاً، ورواية التاريخ * الرواية التاريخية * هي رواية الماضي لأنها دائماً ما تقص أحداث وشخصيات عظيمة وأبطال شهدتها العصور السابقة. فالرواية التاريخية هي توثيق الصلة بالماضي، والتاريخ له أدب مستقل بذاته والشخص الذي يقوم بسرد التاريخ معروف بالمؤرخ. وبالاستناد إلى التاريخ يمكن لمؤلفي الأجناس الأدبية المختلفة اقتباس شخصيات لها علامات بارزة وأحداث هامة تكون مادة لعملهم الأدبي ألا وهو الموضوع الذي تدور حوله الرواية. وهناك نوع آخر من الرواية التاريخية والذي يعرف باسم الرواية التاريخية الشعبية مثل: "ألف ليلة وليلية". والنمط الآخر متمثل فى الواية التاريخية التعليمية، فالتاريخ ليس فقط عرض لتراث السلف وإنما تربية النشء بتعليمه المبادىء ذات القيم الحميدة التي كان يقتنيها الأجداد.

الرواية السياسية

هي رواية النضال الإيجابية العادلة ومكافحة السلبية، أو هي رواية المبادىء المعارضة للفكر السائد ضد الحكم والحكومة. فالرواية السياسية تناقش القضايا السياسية الموجودة على الساحة، ويكون ذلك إما بشكل مباشر أو غير مباشر لموضوعات عن طريق استخدام الرمزية. ودائماً ما يكون هناك صراع مع أنظمة الحكم والمعاداة لهم حيث يحاول البطل بكل ما لديه من طاقات يسخرها لكي يتغلب على هذا الصراع .. وغالباً ما يفشل فى مكافحة هذه السلبية الظالمة.

الرواية الحربية * الوطنية *

هي روايات التضحية من أجل الوطن والبحث عن الحرية من براثن الاستعمار الذي يمثل الظلم. ويمثل الأحداث فى الرواية الحربية بطل واحد بعينه الذي يقدم نضال شعب بأكمله من خلاله.

الرواية الواقعية

هى سرد لقصص لأشخاص واقعيين وأحداث حقيقية من خلال الأساليب الدرامية للرواية. وغالباً ما تهدف إلى تغيير هذا الواقع الذي يقدمه مضمون الرواية لخدمة المجتمع وإصلاحه بتدعيم القيم الإيجابية والطاقات، وذلك بتقديم نماذج إنسانية متعرضة للأزمات. توجد أنواع عديدة للرواية الواقعية: واقعية نقدية، واقعية تحليلية، واقعية جديدة، واقعية رمزية، واقعية فلسفية.

أنواع أخرى من الرواية

رواية المتشردين

والتى يكون فيها البطل شخص يعانى اجتماعياً ويقابل العديد من الصعوبات والمغامرات التى من خلالها يرى العالم من حوله ثم يعقب بسخرية .. ويحاول التغلب على هذه الصعوبات لكى يحيا.

الرواية القوطية

هى الرواية الرومانسية الأوربية والتى يغلب عليها طابع الغموض والرعب، ومثل هذه الروايات يكون مكانها القلاع أو أماكن مخيفة تكون فيها ممرات ضيقة ومظلمة. وتكون الحبكة فيها مشتملة على وجود الأشباح والخرافات وعنصر الانتقام أيضاً.

الرواية التعليمية

ظهرت فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، حيث وضعت من أجل مناهج التدريس للصغار وتكون الحبكة فيها على نطاق ضيق ليس فيه إسهاب.

الرواية الرخيصة

رواية مثيرة عديمة القيمة الأدبية، وغالباً ما تكون ورقية الغلاف وهى من ميلودراما المغامرات.

الرواية الوجدانية

الرواية الوجدانية مصطلح يستوعب أو يستغل كل أنواع الرواية التى تثير وجدان القارىء وتعاطفه من خلال تقديم الموضوع بطريقة غير واقعية.

الرواية النفسية

وهنا يقدم البطل أفكار ومشاعر ودوافع وأحاسيس الشخصيات، وكل هذه العوامل مصدر اهتمام للقارىء بدرجة مساوية أو ان تتفوق على الأفعال والأحداث الخارجية للرواية. بل وهذه الأحاسيس الداخلية هى التى تؤثر وتحرك الأحداث الخارجية.

رواية السلوك

وهى تعيد خلق العالم الاجتماعى من حولنا من خلال نقل مشاهدات دقيقة ومفصلة عن العادات والقيم والأخلاقيات للمجتمع، وهذا ما يسيطر على القصة.

الرواية الرسائلية * مكتوبة بشكل سلسلة رسائل *

وهى من أوائل أنواع الرواية وتطورت كثيراً وأصبحت لها شعبية حتى القرن التاسع عشر، وهى تقدم فى شكل سلسلة من الرسائل التى تكتب بواسطة شخص أو أكثر.

رواية التمهن * رواية السير الذاتية *

وتُعرف برواية السير الذاتية والتى تركز على حياة فرد فى فترة صغيرة وسلوكه الاجتماعى والأخلاقى حتى بلوغه وكبره.

رواية الطبقات الاجتماعية العليا

ظهرت فى أوائل القرن التاسع عشر، وتقع تحت كوميديا السلوك. وهى ترسم صورة للطبقات الاجتماعية العليا فى أوربا وغالباً من قبل فرد أو أفراد ينتمون إلى هذه الطبقة.

أنواع الروايات

رواية رومانسية رواية اجتماعية رواية تاريخية رواية فانتازية أدب بوليسي سيرة شخصية ذاتية رواية شعرية رواية جنسية رواية فلسفية رواية خيالية رواية إسلامية رواية واقعية

مدارس أدبية

كلاسيكية واقعية حداثية مدارس ما بعد الحداثة نظرية السرد

الرواية العربية

لقد شهد أوائل القرن العشرين محاولات بسيطة في كتابة الرواية العربية عالجت موضوعات تاريخية واجتماعية وعاطفية، بأسلوب تقريري مباشر. توخّت تسلية القارئ وتعليمه ثم تبعت ذلك محاولات فنية جادة في كتابة الرواية. منها:

١- رواية * حسن العواقب * سنة ١٨٩٩ للأديبة زينب فواز * ١٨٤٤- ١٩١٤ * .

٢- رواية * زينب * سنة ١٩١٤ للدكتور محمد حسين هيكل.

٣- رواية * دعاء الكروان * للدكتور طه حسين.

٤- * رواية سارة * لعباس محمود العقاد.

٥- رواية * إبراهيم الكاتب * تأليف إبراهيم عبد القادر المازني، وغيرها في العراق وسوريا ولبنان.

٦- وتعد رواية * جلال خالد * للقاص العراقي محمود أحمد السيد التي اصدرها عام ١٩٢٨م من أولى المحاولات الناجحة في كتابة الرواية الفنية في العراق.وظلت وتائر تطور الرواية في الوطن العربي مستمرة لتصل في النصف الثاني من القرن العشرين إلى المستوى الذي جعل بعضها يقف مع أفضل الأعمال الروائية العالمية، وبرز في كتابتها أكثر من واحد من الروائيين العرب الذين طبقت شهرتهم أنحاء كثيرة من العالم وترجمت أعمالهم إلى لغات عديدة منهم: توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف أدريس.

٧- رواية بلسيان لـ مشاري محمدالهيري

المسرحية

المسرح هو أبو الفنون وأولها منذ أيام الإغريق والرومانو قدرته على الموالفة بين عناصر فنية متعددة حيث كانت المسارح هي الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني بعد حلبات المصارعين والسباقات.

نشأة المسرح

في إحدى ليالي ذاك الزمن القديم، تجمّع رجال في مقلع للحجارة طلباً للدفء حول نار مشتعلة وتبادل القصص والأحاديث. وفجأة، خطر في بال أحدهم الوقوف واستخدام ظله لتوضيح حديثه. ومن خلال الاستعانة بضوء اللهيب، استطاع أن يُظهر على جدران المقلع شخصيات أكثر جسامة من أشخاص الواقع. فانبهر الآخرون، وتعرّفوا من دون صعوبة إلى القوي والضعيف، والظالم والمظلوم، والإله والإنسان البائد. وفي أيامنا هذه، حلت مكان نيران المباهج التي توقد في المناسبات الخاصة والأعياد الأضواء الاصطناعية، وجرى الاستعاضة عن جدران المقلع بآلات المسرح المتطورة! لماذا المسرح من أكبر الفنون وارقاها قديما

المسرح

يقع هذا المبنى في الهند، ويعتبر الوحيد من نوعه الذي كشف عنه بالهند، وهو مؤلف من أثنى مدرجا من الحجر الجرانيت علـى شكل دائري ويضـم كراسي رومانية من العصر الروماني وهي مدرجات رخامية غير مرقمه بحروف وارقام يونانيه لتنظيم عمليه الجلوس تتسع لثمانمائة مشاهد، وكذلك شاشة عرض وأرضية من الفسيفساء، وقد عرفت هذه المنطقة منتزه بان نظراً لأنها كانت تضم حديقة ترويحية يحيطها الفيلات والحمامات الروماني وصف العمارة : المبني غير مدرج والمدرجات الرخاميه اولها من اسفل من الجرانيت الوردى المكونه من الآحجارالمتينة، ولذا استخدمه المهندس كأساس لباقي المدرجات ويوجد اعلي هذه المدرجات ٥مقصورات كانت تستخدم لعمليه النوم لم يتبقي منها الا مقصورتين.

وكان سقف هذه المقصورات ذو قباب تستند على مجموعه من الأعمدة، وتستند المدرجات على جدار سميك من الحجر الجيري يحيط به جدار آخر وقد تم الربط بين الجدارين بمجموعه من الآقواس والآقبيه حيث يعتبر الجدار الخارجى دعامه قويه للجدار الداخلي.

وقد اطلق عليه حظا تسمية * المسرح * ولكن الدراسات المقارنه بينه وبين المسارح المشابهه والتي اكتشفت في اليونان وإيطاليا ومسرح مدينة * جرش * اكدت انه ليس مبني للمسرح لان مبني المسرح عاده مايكون علي شكل حرف c أو نصف دائره حتي يتمكن الجالسون علي الاطراف من المشاهده فضلا علي ان صغر حجم المبني بالنسبة لعدد سكان السكندريه القديمه في هذا الوقت وما كان لها من قيمه ومكانه حضريه مرموقه تؤكد لنا انه ليس مسرحا ومن هنا يمكن لنا تسميته بـ * المدرج الرومانى *

وكان سقف هذه المقاصير ذو قباب تستند علي مجموعه من الاعمده وكانت وظيفه تلك القباب حمايه الجالسين من الشمس والأمطار بالإضافة الي دورها الرئيسى في عمليه التوصيل الجيد للصوت والتي سقطت علي اثر الزلزال القوى تعرضت له الاسكندريه في القرن ٦ الميلادى. المسرح
وتستند المدرجات علي جدار سميك من الحجر الجيري يحيط به جدار اخر وقد تم الربط بين الجدارين بمجموعه من الاقواس والاقبيه حيث يعتبر الجدار الخارجى دعامه قويه للجدار الداخلي وقد

استخدمت مداميك الطوب الاحمر في هذا الجدار وهو الطراز السائد في المباني الرومانيه عامه حيث ان له دورا معماريا في التقويه كما أنه يعطي شكلا جماليا للمبني ولقد نشأ بين هذين الجدارين ممر مغطي بالاقبيه يحيط بالمبني كان يستخدمه العاملون بالمبني.
وفي منطقه * الاوركسترا * تسبتها دعامتين رخاميتين ثم صالتين من الموزايكو ذات زخارف هندسيه في المدخل والذي يقع جهه الغرب في العصر البيزنطي حيث كان المبني في العصر الروماني ذا مدخلين احدهما جهه الشمال والاخر جهه الجنوب من خلال ما بين مقوسين في الجدار الخارجى ثم غلقها بعد ذلك في العصر البيزنطى الي جانب وجود حجرتين كبيرتين في المدخل احدهما جهه الشمال والاخر جهه الجنوب كانا يستخدمان كأماكن انتظار العصر الروماني علي شارع من العصر الروماني يسمي بـ * شارع المسرح * وهو يعتبر شارع عرض رئيسي من شوارع الاسكندريه القديمه توجد فيها أساسات لفيلا من القرن الأول الميلادى ويوجد في منطقه كوم الدكه بجوار المسرح عدد من الآثار المصرية القديمة أغلبها يرجع الي عصر الدولة الحديثة وقد عثر عليها في مياه البحر المتوسط ضمن الآثار التي كانت تلقي في المياه خلال العصور الوسطى.

أنواع المسرح

وهي جنس أدبي موضوعي أكثر حداثة نسبياً من الجنسين المتقدمين كانت أداته الغالبة هي الشعر حتى القرن التاسع عشر، وله أنواعه المختلفة التي ربما كان أهمها المأساةtragedy ، الملهاة comedy، والمسرحية الهزليةfarce ، والمسلاة entertainment play * وهي مسرحية قصيرة يغلب عليها الرقص والغناء لشغل الجمهور في أثناء العروض الرئيسية أو قبلها * ، ومسرحية المعجزات miracle play * التي تمثل مشاهد من حياة الأولياء والقديسين ومآثرهم * ، ومسرحية آلام المسيح passion play التي تصور الأيام الأخيرة من حياة المسيح * ، ومسرحية الأسرار المقدسةmystery play ، * التي يصدر مؤلفوها فيها عن قصص الكتاب المقدس * ، وغيرها.
وثمة فضلاً عن هذه الأنواع المتصلة أساساً بالشكل اليوناني والتي تعدّ تطويراً له، أنواع أخرى كمسرح النو، والكابوكي اليابانيين، ومسرح خيال الظل التركي والعربي، وشعر التعزية الفارسي وغيرها. وعلى الرغم من وجود ظواهر مسرحية عديدة في الأدب العربي القديم فإن المسرحية في الأدب العربي الحديث مستلهمة أساساً من التجربة الأوربية بعيد المواجهة العربية - الأوربية في منعطف القرن التاسع عشر أكثر مما هي تطوير لهذه الظواهر القديمة.

المسرح الحديث

ظهرت العديد من أشكال المسرح التجريبي المعاصر والتي ثارت على الشكل التقليدي للمسرحية ذات البداية والمنتصف والنهاية.
بدأ المسرح العربي بالظواهر الدرامية الشعبية التي ظل قسم منها مستمرا" حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أما القسم الآخر فما زال يقدم حتى الآن مثل * فنون الرقص الغجرية * ، * الكاولية * ، * القراقوز * ، * خيال الظل * ، * السماحة * ، * المقامات * ، * السير الشعبية * ، أو * عاشوراء * التي كانت سببا " لظهور أشكال مسرحية مهمة أخرى مثل : * الأخباري * و * السماح * ، * حفلات الذكر * ، * المولوية * في المشرق العربي
و * مسرح البساط * ، * صندوق العجائب * ، * المداح * ، * الحكواتي * ، * إسماعيل باشا * في المغرب العربي
البداية الفعلية للحركة المسرحية العربية في لبنان وسوريا فيمكن تأشير مراحلها بالآتي-:

١. ١٨٤٧محاولة النقاش مسرحية * البخيل * عن موليير.
٢. الترجمات: * شبلي ملاط * : مسرحية * الذخيرة * عن الفرنسية ومسرحية * شرف العواطف * ، * أديب إسحاق * : مسرحية راسين * اندروماك * .
٣. التاريخية : هي مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي التي من خلالها كتب * نجيب الحداد * مسرحية * حمدان * والتي استمدها من حياة * عبد الرحمن الداخل * .
٤. الواقعية الاجتماعية: وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية * ارم ذات العماد * .

وكان في دمشق قبل الانتداب مقاهي عديدة منها * للحكواتي * ، وأخرى * للكراكوز * وثالثة * للمصارعة * ورابعة * للسيف والترس * وخامسة * للرقص
الربع الأول من القرن العشرين شهد ميلاد نهضة مسرحية واسعة في أغلب أقطار الوطن العربي في كل من * السودان -١٩٠٢ * ، * تونس –١٩٠٨ * ، * فلسطين –١٩١٧ * ، * البحرين – ١٩١٩ * ، * الجزائر – ١٩٢١ * ، * المغرب – ١٩٢٣ * ، * ليبيا ،١٩٢٥ * ، * الكويت – ١٩٣٨ * و * قطر والأردن – بداية السبعينات

المسرح الغنائي

يتميز المسرح الغنائي، بأهمية عنصر الموسيقى، والغناء حيث تشكل أساس هذا المسرح، الذي يعتبره شكل جديدا محورا عن الأوبرا.

مسرح العبث

يتميز مسرح العبث بأنه نتاج ظروف سياسية وعالمية كبرى أدت بالفلاسفة المحدثين إلى التفكير في الثوابت
العبثيون هم مجموعة من الأدباء الشباب الذين تأثروا بنتائج الحروب العالمية فرؤوا أن جميع النتائج التي نجمت عن تلك الحروب هي سلبية لأن خلقت نفسية سيطر عليها انعدام الثقة في الآخرين فكان انعزال الإنسان الأوروبي وفرديته، هذا ناهيكم عن الويلات والدمار المادي الذي طال أوروبا كلها.
لقد كان أول ظهور لهذه المجموعة في فرنسا في الثلاثينات من القرن العشرين وحينها قدموا نمطاً جديداً من الدراما المتمردة على الواقع، فجددوا في شكل المسرحية ومضمونها. بدأ مسرح العبث ظهوره في أوائل الخمسينات من القرن العشرين، وبالذات في العام١٩٥٣ عندما طلع علينا الفرنسي الموطن والإيرلندي الأصل صاموئيل بيكيت * ١٩٠٦- ١٩٨٩ بمسرحية سماها * Waiting for Godotفي انتظار غودو * اتسمت بغموض الفكرة وعدم وجود عقده تقليدية، وانعدام الحل لما عرضته المسرحية فكانت رمزية مبهمة للغاية ولوحظ قله عدد المسرحيين الذين مثلوها وكان الزمان والمكان محدودين تقريباً وتركت المسرحية سؤالاً طالما رواد النقاد البحث عن توفي صامئيل بيكيت عام ١٩٨٩م تاركاً وراءه الكثير من الحديث والجدل عن غودو.
من هو؟ هل سيصل؟ متى سيصل؟ ماذا سيفعل أو يقدم؟ وحتى هذه اللحظة فإن الجدل السائد بين النقاد هو أن غودو لن يصل. لقد ترك صاموئيل بيكيت خلفه ظاهرة أدبية وفنية مهمة ومؤثرة ومثيرة للجدل اسمها العبث أو اللامعقول، وكان رائد هذه الجماعة التي ثارت على كل ما هو مألوف سائرة في طريق العبث دون اهتمام بعامل الزمن لم يكن العبثيون في واقع أمرهم مدرسة أو جماعة وإنما مجموعة من المفكرين والكتاب غلبت على مشاعرهم وأحاسيسهم صفات تشابهت وظهرت في كل كتاباتهم الأدبية خاصة في المسرحية منها. لقد جاء تمرد العبثيين على المدرسة التقليدية العريقة التي أرسى قواعدها أرسطو حينما واضع أسس النقد الأدبي للمسرحية الجيدة ومحدد عناصر نجاحها

في ثلاثة هي: الزمان والمكان والحدث. العبثيون بدورهم ضربوا عرض الحائط بأرسطو وكتاباته ومنهجه وكل تاريخ المسرح، فتنكروا للعناصر الثلاثة المذكورة وقرروا أن تكون كتاباتهم في مكان محدود جداً كشجرة * مسرحية في انتظار غودو * أو كغرفة * مسرحية الغرفة * أو كرسي * كمسرحية الكراسي * ، وجعلوا عنصر الزمن غير ذي أهمية تذكر أما العقدة أو الحدث فلم يجعلوا لها وجوداً في مسرحياتهم. وإضافة إلى ذلك فقد عادوا بالمسرحية الفصل الواحد والعدد المحدود من الشخصيات.

أهم ما في مسرح العبث بعيداً عن الزمان والمكان والحبكة هو الحوار لكن ذلك الحوار كان غامضاً مبهماً مبتوراً تعوزه الموضوعية والترابط والتجانس. كل شخوص المسرحية تتحدث دون أن يتمكن أحد منهم من فهم الآخر! ولا من توصيل رسالته للآخر. الحوار دائماً مبتور ولا تستطيع الشخصيات توصيل رسائلها، وقد بالغ كتاب العبث فجعلوا بعض الشخصيات تتكلم ربما كلمة أو كلمتين عند نهاية المسرحية تلخص السخط العام والغضب الشديد، ثم يصل بنا هارولد بنتر إلى ما هو أصعب من ذلك فنراه يقدم لنا شخصية الأخرس كشخصية رئيسية في مسرحية حملت اسمه * النادل الأخرس * .

تعتبر حركة العبث أو اللامعقول والتي سميت بأكثر من مسمى مثل الكوميديا المظلمة وكوميديا المخاطر ومسرح اللاتوصيل امتداداً لحركات أدبية مختلفة ظهرت لفترات قصيرة في بدايات القرن العشرين زمنها على سبيل المثال السريالية، وهي حركة أدبية فنية عبرت بقوة عن غضب الشباب من التقاليد السائدة في تلك الفترة، ثم حركة الشباب الغاضب وهي أيضاً حركة فنية أدبية يدل اسمها على الكثير من طريقة تفكير أصحابها بل ومن أشهر مسرحياتهم * أنظر خلفك في غضب * تعبيراً عن غضبهم من الحروب العالمية ونتائجها غير الإنسانية. لقد ازدهرت هذه الحركات التي عبرت عن مفاهيم ثائرة على القيم الفنية والأدبية في القرن العشرين، وكان ظهورها واضحاً جلياً بعد الحروب العالمية في محاوله للتعبير الصارخ عن التمرد الاجتماعي على الحروب الدامية وما فيها من مصائب وما تبعها من ويلات وأهوال، وما خلفته من القتلى والجرحى والدمار.

ازدهر العبثيون في الخمسينات من القرن العشرين وبدت مسرحياتهم للقاري العادي وكأنها بلا خطة، وبلا هدف، كما أن نهاياتها غير واضحة المعالم وغير محددة وتعطي انطباعاً أو شعوراً بأن مصير الإنسانية غير معروف، ولا هدف له، وتجدر الإشارة إلى أن رائد العبثيين صاموئيل بيكيت حاز على جائزة نوبل للآداب لما قدمه من جديد في عالم الأدب، ومن أبرز كتاب العبث يوجين يونيسكو البلغاري الذي مثل بيكيت كتب بالفرنسية، وآرثر أداموف الروسي، وجان جينيه الفرنسي ثم هارولد بنتر الإنجليزي ثم هناك زميل ثان تمثل في سمبسون الإنجليزي وادوارد البي الأمريكي وتوم ستوبارد الإنجليزي وهم أصحاب الأفكار التي تقرر الشكل والمحتوي في المسرحية.

من أهم السمات العامة لمسرح العبث قلة عدد شخوص المسرحية التي غالباً ما تدور أحداثها في مكان ضيق أو محدود جداً كغرفة مثلاً، وعلى سبيل المثال نرى كل مسرحيات هارولد بنتر تدور أحداثها داخل غرفة، والغرفة عادة مظلمة موحشة أو باردة ورطبة - لا يشعر من يعيش فيها براحة ولا باستقرار ولا بأمان على الإطلاق ويظل قلقاً دوماً والغرفة وفيها يخاف من بداخلها من كل شيء خارج فهي مصدر قلق لعدم ملاءمتها وفي الوقت نفسه ملجأ حماية من مخاطر خارجية محدقة دوماً، ودور المرآة في مسرح العبث يكون دوماً أقل أهمية من دور الرجل وتكون المرآة أكثر كآبة من الرجل لما تعانيه من اضطهاد اجتماعي واضح كما ونرى الغرفة في مسرحيات يوجين يونسكو إن كان لها مفهوم آخر فهي تبعث على الاطمئنان النسبي لأنها ملجأ ضد الأخطار الخارجية ووسيلة حماية لشخصيات المسرحية، والضوء الخافت أو العتمة والرطوبة العالية من سمات المكان في

المسرح العبثي، كما أن اللغة فيها تكرار في الموقف الواحد وهذا التراكم الكمي من الأسباب يعطي مدلولات واضحة للخوف وعدم الطمأنينة والقلق الدائم، تلك العناصر التي تؤدي إلى غياب التفريق بين الوهم والحقيقة، وتؤدي أيضاً إلى عدم ثقة الشخصيات في المسرحية ببعضها البعض كما أنها تبين بما لا يدع مجالا للشك غياب الحلول الفعلية لمشاكل كثيرة، وعدم القدرة على مواجهة الأمر الواقع مع حيرة مستمرة وقلق متواصل وخوف متجدد من ماهية المستقبل وكيف سيكون.
يعتبر مسرح العبث مهماً للغاية عند الأوروبيون لأنه يعكس واقعهم الاجتماعي المؤلم، ومن أهم المشكلات التي يعرض لها، معضلة الفردية، فالأوروبي يعيش رغم حضارته المادية والتقدم العلمي، إلا أنه يعاني من فرديته وانعزاليته نتيجة لعدم قدرته على بناء علاقات إنسانية اجتماعية أساسية ورصينة مع الآخرين. على أي حال فما زال هناك من النقاد من يعتقد بأن مسرح اللامعقول يتجه نحو حبكة واضحة المعالم، وأنه إذا أريد لهذا المسرح أن يكون شيئاًَ فلا بد له من الخروج من دائرة اللاشيء متجها نحو مواضيع فنية وسياسية وأدبية واجتماعية ودينية أكثر وضوحاً لكن المهم هنا هو أنه إذا ما غير مسرح العبث توجهاته وشكله ومضمونه فانه سينتهي كفكرة ومضمون ومغزى.
أهم ما قدمه لنا هذا اللون الجديد من الدراما هو دراسة نفسية وفكرية لأوروبا الحديثة وانعزالية الإنسان فيها، وفشله في بناء علاقات اجتماعية فالمادة هناك هي المقياس الأول وهي المعيار والمحك، ومع هذا الوجود المادي العنيف تضاءلت قيم اجتماعية وتلاشت أخرى. في الختام أود أن أسجل حقيقتين أولاهما أنه لم يبق من العبثيين سوى هارولد بنتر الذي لم يضف أي عمل مسرحي منذ سنوات وتفرغ لكتابة المقال، وثانيتهما أن بدايات القرن الحادي والعشرين شهدت تقيماً للنتاج المسرحي في القرن الماضي فاعتبر النقاد مسرحية صاموئيل بيكيت * في انتظار غودو * أفضل مسرحية كتبت في القرن العشرين
المسرح التجريبي تقوم فكرة التجريب في المسرح على تجاوز ما هو مطروح من الأشكال المختلفة للمسرحية من حيث الشكل أو الرؤية؛ لكي تقدم لنا فكرة متقدمة عما هو موجود بالفعل، وكلمة تجريب مرتبطة بالتحديث وهذا الربط يفصل بين الأصيل والجديد، والتجريب يخاطب مختلف التيارات الفكرية والسياسية والعقائدية.
ومن شخصيات المسرح التجريبي في سوريا فايز قزق والمخرج خلدون كريم الذي أنشأ محترف تياترو للفنون الأدائية وهي مختبر مسرحي يعنى بالأشكال المسرحية المعاصرة ، في لبنان لوسيان بورجيلي وفي قطر والخليج حمد عبد الله الرميحي، وفي مصر فريق الخشبة المقدسة وفريق تياترو للمسرح المستقل.
المسرحية الكوميدية هي تلك الفقرة التمثيلية التي تتسم بروح الفكاهة والمرح وتختلف بطبيعتها عن الفيلم أو المسلسل بكونها تتكون من فصول ومشاهد على عكس الفيلم العربي الذي يتكون من قصة مخزولة في حوالي الساعتين من الزمن، أما المسلسل فيتكون من حلقات تلفزيونية.
اشتهر المسرح المصري بذلك النوع بالذات لأن الشعب المصري يواجه ضيقه ومشاكله بالسخرية والتهكم على الأخطاء وقد ناقش المسرح المصري كل المواضيع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية وغيرها لكن الأهم من ذلك أفكار الديكتاتورية والفقر والفساد الطبقى والحب وأزمة المثقف الارتجال هو إنجاز عفوي مباشر لفكرة فنية من غير تصميم أو تدوين سابقين. يؤديه الشاعر مبارزاً ومنافساً، والمغني غناءً والموسيقي في أثناء العزف على آلته الموسيقية، وهو كذلك أداء تمثيلي مرتجل يكون جزءاً من تدريب الممثل أو مرحلة أولية في تكوين دور معين أو جزءاً من عرض مسرحي وقد اعتمد المسرح دائماً ومنذ زمن بعيد على قدرة الممثل على الارتجال في مواقف معينة

كما يحدث في المشاهد الكوميدية بالمسرحيات الدينية ومسرحيات الفارس المستوحاة من التراث الشعبي وكذلك عروض الميلودراما والبانتومايم وفي ملاهي الميوزك هول. من معاني الارتجال ما يشرحه لسان العرب هو أنه "ابتداءُ الخطبة أو الشعر من غير تهيئة."
يختلف مفهوم الارتجال في كل حضارة عما سواها، ففي البلدان العربية نجده في الموال والتقاسيم الحرة وفى السودان نجده في الدوبيت ، أما في الحضارة الغربية نجده في الموسيقى الكلاسيكية وخاصة في فقرة اداء حر وهى فقرة كان يرتجلها المغنون في الاوبرا لإظهار مهاراتهم الصوتية والادائية ثم أصبحت فيما بعد مقطع تتضمنه إحدى حركات الحوار في قالب كونشرتو وهذا الجزء يرتجله العازف ليبرز مهارته العزفية في الأداء

مفهوم الارتجال في الأدب

المقصود بالارتجال في المعاجم والقواميس الأدبية والمسرحية بأنه: "تقنية تتعلق باللعب الدرامي، حيث يؤدي الممثل أشياء مرتجلة، أي لم تكن مهيأة بشكل مسبق، وتبتكر داخل الفعل المسرحي.
وهناك عدة درجات في الارتجال: ابتكار نص انطلاقا من شبكة معروفة بدقة * كما هو الشأن بالنسبة للكوميديا دي لارتي * ، واللعب الدرامي انطلاقا من موضوعة أو أمر، وابتكار حركي ولفظي دون الاستناد إلى نموذج، ومخالفة كل التقاليد أو القواعد * غروتوفسكي، المسرح الحي * ، والتحطيم اللفظي والبحث عن لغة جسدية جديدة * أرطو * . يمكن الحديث عن أنواع عدة من الارتجال، فهناك من حيث التأليف الفوري: ارتجالات بسيطة، وارتجالات مركبة. وهناك من حيث العدد: ارتجالات فردية، وارتجالات ثنائية، وارتجالات جماعية .وهناك من حيث المكونات المسرحية: ارتجالات ميمية، وارتجالات حوارية، وارتجالات منولوجية، وارتجالات كوريغرافية، وارتجالات غنائية. وهناك من حيث المستويات الدرامية: ارتجال التأليف، وارتجال التشخيص، وارتجال الإخراج، وارتجال السينوغرافيا. كما يمكن الحديث كذلك عن الارتجال الجزئي والارتجال الكلي.

تاريخ

قد اعتمدت الموسيقى العربية منذ القديم على الارتجال في الأداء، إذ إن الارتجال، عموماً، هو من أصول الموسيقى الشعبية. وكان أكثر المغنين العرب يرتجلون الشعر مع لحنه في أثناء الغناء. وبقيت هذه الظاهرة واضحة في كثير من أنواع الغناء الشعبي، ويكون الارتجال فيه إما كلاماً أو لحناً أو كليهما معاً. ولعل ترتيل القرآن الكريم والأذان * ر. الإنشاد الديني * ما هما إلا نوع من الارتجال النغمي، وهما أقرب إلى الإلقاء الملحون غير المدوّن بعلامات موسيقية محددة وإنما مرسوم بمقام موسيقي معين. * ٤ *
اعتمدت فرق * الكوميديادي لارتا * التي ظهرت في إيطاليا خلال عصر النهضة على تقنية الارتجال قاعدة اساسية لاعمالها المسرحية حيث كان اعضاؤها ينفقون على سيناريو أو خط فعل درامي رئيس يبنون عليه احداث العرض المسرحي الذي يقدمونه للجمهور وعلى الخشبة. يرتجلون الحوار والحركات والتعبيرات المسرحية المختلفة.وكانت حجتهم في ذلك الاستخدام هي ان النصوص المكتوبة سلفا من قبل كتاب النصوص المسرحية المعروفين لا تلبي حاجات المجتمع وتطلعات الجمهور لانها تتحدث عن قضايا لا صلة لها بالواقع ولا علاقة لها بالحاضر وهي مكتوبة بأسلوب ادبي يصعب على المتفرج المسرحي الاعتيادي تقبله لذلك لجأت تلك الفرق إلى استخدام أسلوب الكلام الاعتيادي وبلهجات مختلفة تناسب شخوص المسرحيات المنحدرين من أقاليم مختلفة وتعالج اموراً معاشة من الحياة اليومية للناس. * ٥ *

يعد ستانسلافسكي أول مخرج أعاد إحياء تقنية الارتجال إلى الخشبة المسرحية، بعد أن استخدمتها الكوميديا دي لارتي الإيطالية في القرن السادس عشر الميلادي. ومن أشكال الارتجال عند ستاسلافسكي: "العيش في الظروف القائمة فعلا. فمثلا عندما كان ستانسلافسكي يعمل في إخراج مسرحية * الأعماق السفلى * أخذ ممثليه إلى الحي الذي يتردد عليه الأفاقون والمنبوذون، وعمال التراحيل بموسكو حتى يستطيعوا أن يتشربوا من خلال ممارستهم تجربة العيش في الوحل والقذارة.

الارتجال الموسيقي

هناك نوع آخر من الارتجال الغنائي العربي وهو * المواليا * أو * الموّال * ، وهو عبارة عن أشطر أربعة، في الأصل، من شعر خفيف تنظم على بحر البسيط غالباً، ويكون لحنها مرتجلاً مع التقيد بالمقامات الموسيقية، من دون الإيقاع. وكان أول ظهور هذا النوع من الغناء في بغداد أيام العباسيين، ويعزو البعض ظهوره إلى أقدم من ذلك. ويقال إن أول من أنشده جارية جعفر البرمكي التي ندبته بالمواليا، ومن ثم انتقل هذا الغناء إلى سائر الجزيرة العربية ومصر والمغرب العربي.

الارتجال المسرحي

بدأ المسرح الإنساني بالارتجال الفطري الطبيعي الذي كان يتسم بالعفوية والتلقائية والاحتفالية الشعبية ضمن مرحلة الظواهر الفردية، لينتقل بعد ذلك إلى مرحلة الحفظ والتنظيم مع مرحلة مأسسة المسرح، وإخضاعه لسلطة التأليف والتشخيص والإخراج والسينوغرافيا. وعلى الرغم من كون المسرح اليوم يقوم على ضبط النص وحفظ الأدوار حفظا دقيقا، إلا أن للارتجال مكانة هامة ومعتبرة في المسرح المعاصر سواء في مسرح الكبار أم في مسرح الصغار؛ لما للارتجال من أهمية كبرى في تكوين الممثل وتدريبه وتأطيره، وإثارة المتلقي ذهنيا، واستفزازه وجدانيا، وإرباكه حركيا، وجذبه للمشاركة في بناء الفرجة الركحية بشكل تشاركي. الارتجال هو أول خطوة يلتجئ إليها الممثل لبناء شخصيته الفنية، وبناء ذاته فوق خشبة الركح. ويستلزم الارتجال أن يكون صاحبه ذا موهبة فنية عالية.

الارتجال المسرحي في العالم العربي

تم تأسيس أول فرقة للعمل الارتجالي المحترف في بيروت عام ٢٠٠٨ من قبل المخرج اللبناني لوسيان بورجيلي ومن ثم قدم بورجيلي العمل الارتجالي التفاعلي "متلنا متلك" ،في بيروت وعمان، وكان هذا العرض بمثابة الشرارة الأولى للمسرح الارتجالي العربي. منذ ذلك الحين والمسرح الارتجالي العربي بدأ بالتحرك والتفاعل، ولو ببطء شديد مع وجود رقابة على النصوص المسرحية في معظم البلاد العربية

ارتجال شعري

الارتجال موجود في الشعر أيضاً، إذ أن الشعراء العرب يتبارون ويتنافسون في مجالسهم وذلك بانشاد ابيات شعرية فورية في المدح والرثاء والوصف وما زال هذا النوع من التنافس موجوداً حتى اليوم

النقد الأدبى

النقد : هو التعبير المكتوب أو المنطوق من متخصص يطلق عليه اسم ناقد عن سلبيات وإيجابيات أفعال أو إبداعات أو قرارات يتخذها الإنسان أو مجموعة من البشر في مختلف المجالات من وجهة نظر الناقد. كما يذكر مكامن القوة ومكامن الضعف فيها، وقد يقترح أحيانا الحلول. وقد يكون النقد في مجال الأدب، والسياسة، والسينما، والمسرح وفي مختلف المجالات الأخرى.
قد يكون النقد مكتوبا في وثائق داخلية أو منشوراً في الصحف أو ضمن خطب سياسية أو لقاءات تلفزيونية وإذاعية.
النظر في قيمة الشيء، التقييم، فالنقد المعرفي مثلاً هو النظر في إمكانية وشروط المعرفة وحدودها، وهو عمومًا عدم قبول القول أو الرأي قبل التمحيص، وينقسم إلى نوعين عامّين: نقد خارجي Externalوهو النظر في أصل الرأي، ونقد داخلي Internal وهو النظر في الرأي ذاته من حيث التركيب والمحتوَى.

النقد في الأدب

قال جورجي زيدان عن النقد في مجلة الهلال ؛ أن الانتقاد يعني إبراز جوانب الاستحسان والنقص على السواء وأن كلمة * انتقاد * ليست تعني إحصاء العيوب وحدها ونريد من باب * الانتقاد والتقريض * كلا الجانبين .. بإبداء رأيهم فيما يسمعونه إن حسناً أو قبيحاً فدعوناه لذلك * باب التقريض * ، والانتقاد تقريباً من معنى المراد ، وما فتحناه إلا لعلمنا بما يترتب عليه من الفائدة الحاصلة من تناول الآراء وأن العاقل من أعتقد الضعف في نفسه وعلم أن انتقاد ما يكتبه أو يقوله ، لا يحط من قدره ، إذ أننا لا ننتقد إلا ما نراه جديراً بالمطالعة ومستحقاً للانتقاد
النقد الأدبي بمعناه التقليدي نشاط يقوم على عملية انتقاء وتقييم وتحليل وإطلاق أحكام على الأعمال أو المفاهيم الأدبية. يمكن أن يأخذ النقد الأدبي صيغة عرضِ بعض الكتب والأعمال الأدبية في الصحافة ووسائل الإعلام ومراجعتها، وفي هذه الحالة يسمى نقداً صحافياً، كما أنه يمكن أن يأخذ صيغة بحوث ودراسات في الأدب، فيحمل في هذه الحالة طابعاً أكاديمياً يبتعد عن إطلاق الأحكام لينصرف إلى التحليل والوصف والتأويل. هناك أيضاً النقد الأدبي الذي يمارسه الكتاب أنفسهم، وهو مهم لأن هذه الكتابات النقدية تتم بالتوازي مع الأعمال الأدبية، كما في دراسات هنري جيمس Henry Jamesوفورستر E.M.Forster ، وبودلير ومالارميه Mallarmé وفاليري Valéryوبروست Proust وبورخِس.Borges
يعود أصل النقد الأدبي إلى الدراسات الأدبية التي وضعها الفلاسفة اليونانيون مثل أفلاطون * ر * Platonوأرسطو * ر * Aristote ، وعلى الأخص إلى التعارض فيما بينهما في النظرة إلى الأدب والمحاكاة والعلاقة بين الأدب والفلسفة، وإلى المتخيل بصورة عامة. وكان هذا الجدل حول الأجناس الأدبية وفنون الشعر وجوهر الأدب ومكانة الشعراء بمنزلة اللبنة الأولى لنقد أدبي يهتم بقواعد التأليف وبجوهر العمل الأدبي وغائيته.
يعدّ كتاب أرسطو * فن الشعر * Art Poétique خطاباً في الأدب أو علم الأدب، ميّز فيه أرسطو بين النظرية والممارسة، وبين الشعرية poétique التي تنصبُ في الإبداع وطريقة التأليف، وبها ربط الشعر بصورة خاصة. وقد وصف أرسطو في * فن الشعر * كذلك قوانين السرد الملحمي والدرامي وشكل تأليف المأساة * التراجيديا * . ولم تكن نظرية الوحدات الثلاث في مجال المسرح

واضحة في أعمال أرسطو في البداية ولم تظهر إلا في عصر النهضة مع التفسيرات العديدة التي قدمها الإنسانيون * ر: النزعة الإنسانية * لكتابه، وكانت اللبنة الأولى للنقد الأدبي الحديث.
يعدّ القرن السابع عشر مرحلة حاسمة في تاريخ النقد الذي بدأ ينفصل عن النحو والبلاغة ليقترب مما يسمى بفن الشعر .Poétique ففي تلك المرحلة وما تلاها وضمن ما يُسمّى في فرنسا بمعركة القدماء والمحدثين نُوقشت القواعد التي وضعها القدماء، كما ظهرت في القرن الثامن عشر ردود أفعال على النظرية العقلانية أو الأرسطوطالية للأدب التي تضع قوانين أبدية وعالمية للحكم الجمالي وعلى تقاليد الاتباعية * ر * Classicisme والاتباعية الجديدة Néo-classicisme التي كانت تحكم على كل عمل استناداً إلى معايير خارجة عن الزمن. كذلك بدأ بعض المنظّرين يدافعون عن ذاتية subjectivité الحكم القائم على الذائقة معياراً بديلاً لمقاربة الأدب، وهو ما يمثله الفيلسوف إيمانويل كانْت * ر * E.Kant في مؤلفه * نقد ملكة الحكم * . وفي نهاية القرن الثامن عشر صار النقد حالة وسيطة بين ذاتية الحكم الجمالي وموضوعية الحكم العام. وانصبّ اهتمام النقّاد في القرن التاسع عشر على أدب القرون الوسطى ثم على الأدب الكلاسيكي والمعاصر، وكان عملهم يقوم على تحقيق النص كمخطوطة ودراسة الأصول اللغوية للنص الأدبي وتحولاته، أي البحث عن النص الأصلي والتغيرات التي طرأت عليه وكل المعلومات الممكنة حول الحالات المختلفة التي يأخذها النص في تحولاته وصولاً إلى حالته النهائية. وهنا يراوح موقف النقد بين احترام النفحة الإبداعية الأولى وبين النظر إلى النية الأخيرة للمؤلف عند مراجعته نصه واختيار وضعه النهائي. إضافة إلى ذلك هناك نوع آخر من النقد كان يعيد تكوين السياق الذي ظهر النص داخله انطلاقاً من فكرة أن معنى النص يكمن في الظروف التي أدت إلى ظهوره.
ظهر مع الإبداعية * ر * Romantisme في القرن التاسع عشر مفهوم النقد الإبداعي الذي يقوم على تأمل كل عمل أدبي في فرادته، ويبرز دور الحدس في تناول العمل الفني. ويمثل هذا التيار كل من الألماني هردر الذي كان موقفه رداً على العقلانية الكلاسيكية، وغوته Goethe الذي كان يرى في نقد الجمال أمراً مُنتجاً، وبودلير الذي رأى في النقد تعبيراً عن الذات.
وعندما ظهر في تلك الفترة النقد التاريخي المتأثر بالإبداعية كان نسبياً ووصفياً مرتبطاً بتأكيد القيم الوطنية والتاريخية، كما في كتاب * عن ألمانيا * De l’Allemagne الذي كتبته مدام دي ستال * ر * .Mme de Staël أما سانت بوف Sainte-Beuve فقد أسّس لخطاب في الأدب يفسره انطلاقاً من سياقه الأصلي ومن حياة المؤلفين. وساد التمييز بين طريقتين في التعامل مع الأدب: الماضي بتفسيره والمعاصر بالحكم عليه، وهذا ما أدى إلى ظهور منهجين متمايزين في النقد، أحدهما وصفي والثاني تقييمي.
وقد برز في فترة لاحقة موقف الناقد تين الذي أسس حكمه على العمل الأدبي على عوامل ثلاثة هي: الأصل العرقي للكاتب، والوسط المحيط، والفترة التي كُتب فيها المؤلَف، جاعلاً بذلك من الأدب والفن انعكاساً للوضع الاقتصادي، وقد كان ذلك بداية النقد الاجتماعي Critique sociologique الذي تطور فيما بعد ضمن منظور ماركسي ماركس . ثم جاء فردينان برونتيير Ferdinand Brunetièreليضيف إلى المؤثرات الحياتية * البيوغرافية * والاجتماعية معايير التقاليد الأدبية بحد ذاتها مُمَثلة بالنوع الأدبي الذي يؤثر في عمل ما أو الذي يتأثر به عمل ما. لكن النقد التاريخي لم يلبث أن أثار حفيظة الكتّاب فقد اعترض فلوبير على تين؛ لأنه رأى في الفن أموراً أخرى مغايرة لظروف ظهوره. وقد أبرز بروست هذا الاعتراض حين أكّد التمايز الأساسي ما بين الأنا الإبداعية

والأنا الاجتماعية، منطلقاً من فكرة أن الفنان لا علاقة له بالإنسان، وأن الحدس الإبداعي الذي يتأسس على الذاكرة والأحاسيس لا علاقة له بالفهم.
في الخمسينيات من القرن العشرين وبتأثير من الفلسفة الوضعية Positivisme قام غوستاف لانسون Gustave Lanson بصياغة فكرة النقد الوضعي Critique positiviste رداً على الانطباعية Impressionnisme التي كانت تميز النقد في زمنه. وكان موقفه أكثر مرونة من موقف سانت بوڤ وتين وبرونتيير. وفي هذا المجال تُجمَع المواد المرتبطة بالعمل الأدبي وصاحبه وزمنه، وبهذا تصير المصادر والمؤثرات الخارجية الأساس الذي يُبنى عليه النقد. وفي ردة فعل واضحة على التوجه الوضعي للنقد وعلى جفاف الخطاب النقدي الصارم تبرز الكتابات الرافضة لتقييم الفن والتي حملت توقيع نقاد مثل برغسون Bergson وڤاليري وكروتشه.Croce
في الستينيات من القرن العشرين اندلعت معركة نقدية حامية داخل جامعة السوربون في فرنسا ما بين ريمون بيكار Raymond Picard الذي يمثل التوجه التقليدي للنقد ورولان بارت Roland Barthesالذي أطلق ما سُمي بالنقد الجديدLa Nouvelle critique ، وكان موضوع المعركة يتمحور على نحو أساسي حول كتابات المسرحي الفرنسي راسين Racine والخطاب التقليدي المتكرر حول أعماله. وكان النقاش بداية لتوجّه نقدي جديد يقوم على مبدأ القراءة والتأويل واستقراء النص بحد ذاته بمعزل عن الأفكار المتداولة عن صاحبه، مما يسمح بتعدد وجهات النظر حول العمل وينسف الخطاب الأحادي المسيطر حول عمل ما.
ولا شك في أن هذه التفاعلات الجديدة في الخطاب النقدي تدين في غناها للعلوم الإنسانية التي عرفت منذ بداية القرن العشرين تطوراً سريعاً وفعالاً، وتداخلاً مثمراً أدى إلى ظهور مقاربات جديدة للتحليل الأدبي تتكئ على علم الظاهراتيةPhénoménologie ، وعلم التأويلHerméneutique ، والماركسية، وعلم النفس، والبنيوية * ر * Structuralisme ، وما بعد البنيوية-Post structuralisme.
وقد كانت نقطة الانطلاق في هذه التفاعلات الجديدة بين العلوم الإنسانية والخطاب النقدي على مستوى العالم بأسره الدراسات اللسانية التي قام بها فردينان دي سوسورF. de Saussure ، والتي غيّرت أبعاد العلاقة بين اللغة والكلام، وأطلقت مفهوم العلامة signe والدلالات المتولدة من العلاقة فيها ما بين الدالّ signifiant والمدلول .signifié وقد كان لدراسات سوسور أثرها في إطلاق المنهج السميولوجي Sémiologie الذي كان لرولان بارت دور كبير في بلورته وتطبيقه على منظومات ثقافية وفنية وأدبية. كما أن دراسات سوسور كانت الأساس الذي أُنشئت عليه البنيوية التي طبّقها كلود ليڤي شتراوس Claude Lévi-Strauss على جميع العلاقات البشرية في كتابه الشهير * الأنتروبولوجيا البنيوية * . * ١٩٥٨ * Anthropologie Structurale كذلك طُبقت البنيوية على الحكايات وكل الأعمال السردية بما فيها الرواية والقصة، مما أدى إلى ظهور علم السرد Narratologie الذي أطلقه ڤلاديمير بروب Vladimir Propp في روسيا وطوّره من بعده آلغيرداس جوليان غريماس Algirdas-Julien Greimas وأُمبرتو إيكو Umberto Ecoوتْزڤيتان تودوروڤ Tzvetan Todorov وجيرار جينيت Gérard Genetteورولان بارت وجوليا كريستيڤا.Julia Kristeva
من جانب آخر كان الشكلانيون الروس Formalistes russes * ر. الشكلانية * قد أطلقوا منذ بدايات القرن العشرين مفهوماً نقدياً جديداً حين أبعدوا التحليل الأدبي عن دراسة المضمون ليصبّوا اهتمامهم على الشكل الذي صارت دراسته نقطة الانطلاق لمقاربة المعنى. وقد كان تأثير

هؤلاء كبيراً في أعمال ميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre حول إنتاجية النص ضمن توجه الأسلوبيةstylistique ، وفي توجه معاكس مثله ياكبسون وليفي شتراوس. وكذلك برزت أعمال حلقة براغ Cercle de Prague التي أطلقت دراسة منهجية للأدب؛ والنقد الجديد New Criticismالذي تطور في أمريكا وكان يقوم على رفض الإيهام وعلى تفسير العمل من خلال الانفعالات التي يوقظها لدى المتلقي. يمثل هذا التوجه في إنكلترا الناقد رتشاردزI.A.Richards ، وفي الولايات المتحدة جون كرو رانسوم John Crowe Ransom وألن تيت Allen Tate وكلينث بروكس Cleanth Brooks والشاعر روبرت بن وورين.Robert Penn Warren وقد كان للتداخل بين العلوم الإنسانية وبين المقاربات المختلفة للعمل الأدبي والفني أثر كبير في ظهور صيغ مركبة من مناهج التحليل: فقد حاول جان روسيه Jean Rousset وجان ستاروبينسكي Jean Starobinski إدخال البنيوية والتحليل النفسي على النقد الإبداعي، ولذا ظهر ما يُسمّى بالنقد النفساني Psychocritique الذي اتكأ على علم النفس وعلى دراسات فرويد * ر * Freud ثم لاكان * ر * Lacan ، رابطاً النقد النفساني بمقاربة سياقية للعمل ولمؤلفه. وفي المنحى نفسه أطلق غاستون باشلار Gaston Bachelard وجان بيير ريشار Jean Pierre Richardمفهوم سيكولوجية الأعماق الذي يتأسس على دراسة الأحاسيس والمتخيل فرضية أولى لبحث الوعي الإبداعي ضمن مجموعة أعمال كاتب ما. يندرج في هذا التوجه المركّب لتحليل النص نقّاد مثل جان بيلُمان نويل Jean Bellemin-Noël وكريستيڤا التي أطلقت ما يسمى بتحليل المعنى.Sémanalyse

مع جورج لوكاتش Lukacs وعلى ضوء النقد الماركسي الذي يجعل من الفن والأدب انعكاساً للوضع الاقتصادي، ظهر توجه نقدي ينظر إلى الأدب على أنه نتاج جماعة لا نتاج أفراد، وينادي بالاستقلالية النسبية للأشكال الجمالية بالنسبة إلى المكوّنات الاجتماعية والاقتصادية. يمثل هذا الاتجاه بيير بورديو Pierre Bourdieu الذي نادى باستقلالية المجال الأدبي عمّا لا يدخل في نطاقه، وتيودور أدورنو Theodor Adorno ومدرسة فرنكفورت في ألمانيا، وريموند وليمز Raymond Williams، والمادية الثقافية في إنكلترا، ولوي آلتوسر Louis Althusser الذي ربط في فرنسا بين الإيديولوجية وبين دراسات فرويد حول اللاوعي؛ وكذا الأمر بالنسبة إلى ڤالتر بنيامين Walter Benjamin الذي قارب ما بين النظرية الماركسية والنقد الإيديولوجي.

من الآفاق المهمة التي فتحتها العلوم الإنسانية أيضاً أمام النقد الأدبي الدراسات التي تمت حول التلقيreception ، والتي تجعل من قراءة العمل وتلقيه فعالية منتجة تقوم على ما يسميّه هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss أفق التوقع .Horizon d’attente ضمن هذا المنظار لا يمكن عزل قراءة النص وتقييمه عن سياق محدد هو الفترة الزمنية التي يتم تلقيه فيها.

بعد تلك الفترة المثمرة والفعّالة في مجال الدراسات النقدية للأدب والفن، ظهرت التفكيكية Déconstructionnismeالتي يمثلها جاك ديريدا Jacques Derrida في تأملاته حول البنية، والتي تنطلق من فكرة أن الكلمات شفافة، وأن التواصل ممكن والصوت ليس أوّليّاً وإنما يفترض ما قبلهa priori ، سواء كان كتابة أم مؤسسة أم أي منظومة اختلاف. يلتقي ديريدا بذلك مع التفكيكية الأمريكية التي تقول بعدم محدودية المعنى وبأن النص واللغة لا يسيران كما يريد الإنسان، والمعنى يظل غير ثابت ولا يمكن التحكم فيه. ومن هذا المنظور لا يمكن إلا تكرار فعل التفكيك ولعبة الاختلاف في العمل وفي النص من دون الوصول إلى فهم أو إلى شرح. لا تعدّ التفكيكية

الأمريكية تحليلاً واضح المعالم ولا منهجاً وإنما مدرسة ظهرت في جامعة ييل Yale يمثلها بول دو مَن Paul de Man وهيليس ميلّر Hillis Miller وجفري هارتمَن.Geoffrey Hartman
بتأثير من الشكلانيين الروس كان باختين Bakhtine حالة خاصة في الدراسات الأدبية ترتبط على نحو كبير بنظرية التواصلThéorie de la communication ؛ ذلك أنه كان يصف العمل اللغوي كفعل اجتماعي وكموقف تواصلي. فقد تصور النص من خلال آلية إنتاجه، مع تأكيده عدم حتمية المعنى وتولده من المعاني التي سبقته في أعمال أقدم، وهذا ما عملت عليه كريستيڤا حين أطلقت في فرنسا مفهوم التناص intertextualité الذي عنت به أن النص ـ أي نص ـ إنما هو نتاج لنصوص سابقة ومنتج لنصوص لاحقة.
لا شك في أن الغنى الذي عرفه النقد الأدبي على مدى تاريخه وعلى الأخص في القرن العشرين لا يسمح بالإحاطة بكل توجهاته وبكل من كان علماً من أعلامه. فقد كان لتسارع النظريات النقدية ولكثرة التوجهات في هذا العصر ما كوّن حالة استثنائية تبيّن إلى أي درجة يمكن للفكر البشري أن يكون خلاقاً ومبدعاً حين يتناول الأدب، تماماً كما هو الأدب حالة خلق وإبداع تستند إلى أسس فكرية.
الانتقادية أو الفلسفة النقدية :هي مذهب الفيلسوف الألماني العقلاني إيمانويل يوحنا جورج كانط * ١٧٢٤- ١٨٠٤ * م، والقائل بثنائية المعرفة بين الشيء في ذاته Ding an Sich أو النومين والظاهرة ،والقائل بثلاثية قوى المعرفة * صورتا الحساسية: الزمان والمكان/الفهم Verstand/العقلVernunft * ، والقائل ببناء التصديق النظري في الموضوعات المتعالية Transendental Objectsعلى أساس مسلمات العقل العملي Practical Reason * وجود الله/خلود الروح/حرية الإرادة * .

السيرة الأدبية

السّيرة لغةً: الطريقة والهيئة. وسار فلان سيرة حسنة: إذا سلك في حياته مسلكًا حسنًا. وسَيَّر سيرةً: حدّث أحاديث الأوائل. أمّا في الاصطلاح، فالسّيرة نوع أدبي يعرّف بحياة عَلَم أو مجموعة من الأعلام. وهي قسمان: السّيرة وهي قصة حياة شخص يكتبها شخص غيره، والسّيرة الذاتية وهي قصة حياة شخص يكتبها بنفسه عن نفسه. وهناك أنواع كثيرة من السّير منها السّيرة الشعبية والتاريخية والأدبية، وتُعد تراجم الأعلام سيرًا، إلا أنها مختصرة تتناول أهم الأحداث في حياة المترجم له.
وهى فن أدبي يعتمد على الانتقاء والترتيب لإعادة الشخصية إلى واقعها الحقيقي دون تزييف.
السيرة لغة
تعني السّنة والطريقة، والحالة التي يكون عليها الإنسان وغيره. يُقال فلان له سيرة حسنة، وقال تعالى: * سنعيدها سيرتها الأولى * * طه: ٢١ * .
السيرة اصطلاحًا
فن أدبي يعتمد على الانتقاء والترتيب لإعادة الشخصية إلى واقعها الحقيقي دون تزييف.
السيرة اصطلاحًا تعني قصة الحياة وتاريخها، وكتبها تسمّى: كتب السير، يُقال قرأت سيرة فلان: أي تاريخ حياته. والسيرة النبوية تعني مجموع ما ورد لنا من وقائع حياة رسول الإسلام وصفاته الخُلقية والخَلقية، مضافا إليها غزواته وسراياه.

ويقال أيضاً كتب المغازى لوصفها للغزوات والمعارك والرحلات.
ويقال كتب الطبقات لتقسيمها سير الأشخاص المعلومين إلى طبقات كل طبقة مكونة من عدة سنوات قد تكون ١٠٠ سنة أو أكثر أو أقل بحسب تقسيم المؤلف.

أنواعها

١. السيرة الذاتية : يكتب فيها الأديب عن نفسه ، مثل : * الساق على الساق فيما هو الفارياق * لأحمد فارس الشدياق

الترجمة الذاتية هي فن أدبي يحكي فيه الكاتب عن حياته -أو جزء منها- وقد يعترف بالأخطاء التي ارتكبها في مرحلة ما من حياته. وغالبا ما يقدم الكاتب ميثاقا للترجمة الذاتية يعد فيه القارئ أن يقول الحقيقة عما عاشه هو بالذات. وتكتب الترجمة الذاتية بضمير المتكلم، إلا أنه سبق لبعض الكتاب أن حكوا عن حياتهم باستعمال ضمير الغائب مثل طه حسين في كتابه الأيام.

١. السيرة الغيرية : يكتب فيها الأديب عن غيره..

المنهج الشائع في كتابة السيرة الغيرية

يتتبع الكاتب من يترجم له بالتسلسل الزمني.

تقسيم حياة من يترجم له إلى مراحل.

أن يتناول حياة من يترجم له بأسلوب منهجي علمي.

أن يكون الغرض من الترجمة كشف الشخصية وعناصرها.

تعتمد عملية الترجمة على التأريخ للأحداث والتصوير الذي يضفي عليها الحياة والحركة.

مراحل تطور السيرة في الأدب العربي القديم

مرت السيرة بمرحلتين المرحلة التاريخية والمرحلة الأدبية ، حيث ظهرت في الأدب العربي السيرة التاريخية والتي ركزت على الجانب التاريخي ومنها:
سيرة ابن إسحاق وتحدث فيها عن سيرة الرسول ﷺ.

كتاب الطبقات لابن سعد

كتاب المغازي للواقدي

كتاب السيرة النبوية لابن هشام

أما السيرة ذات الطابع الأدبي ظهرت مع القرن الخامس الهجري وتتضح فيمايلي:
*** الامتاع والمؤانسة * و * أخلاق الوزيرين * لأبي حيان التوحيدي**

ترجمة ابن سينا لحياته

كتاب الاعتبار – لأسامة بن منقذ " عن حياته وفروسيته ومجتمعه زمن الأيوبيين"

سيرة المؤيد داعي الدعاة.

من أمثلتها

زاد المعاد في هدي خير العباد

كتاب الشمائل المحمدية

الرحيق المختوم

السيرة النبوية لابن كثير

سير أعلام النبلاء

تاريخ الإسلام

السّيرة في الأدب العربي. عرف تراث الأدب العربي سيرًا شتى، في مقدمتها سيرة النبي لابن هشام، ثم سير الشخصيات الأخرى، مثل سيرة ابن طولون، للبلوي، و سيرة صلاح الدين لابن شدّاد.
ولعل ابن زولاق المؤرخ * ت ٣٨٧هـ، ٩٩٧م * من أنشط من كتبوا في سير الآخرين، إذ كتب سيرة سيبويه المصري، وهو شخصية غريبة الأطوار ولا تخلو من طرافة، كما كتب أيضًا مجموعة سير أخرى، مثل سيرة الإخشيد و سيرة جوهر الصّقلّي و سيرة المعز لدين الله الفاطمي، وباستثناء سيرة سيبويه، وأجزاء من سير أخرى، فإن مؤلفات ابن زولاق لم يُعثَر عليها. ومن الواضح أن صفة التاريخ لا الأدب كانت الصفة التي حكمت مؤلفات ابن زولاق وطائفة أخرى من كتّاب السّير، ومن هنا عُدّت هذه السّير مصادر للمؤرخين أكثر منها نماذج أدبية. ومع هذا، فإن هذه السّير كانت تمثل تيارًا قويًا غزير الإنتاج، عُرف من بين كُتّابه، عدا ابن زولاق، أسماء أخرى، مثل: ابن عبد الحكم، وابن الداية، والبلوي، واليازوري وزير المستنصر الفاطمي بمصر، ومحيي الدين بن عبد الظاهر وابن دقماق والعيني، وقد حظيت مصر بنصيب وافر من كتابة السّيرة التاريخية.
.إذا كان ما مضى من كتب السّيرة، قد كان، كما أوضحنا، يمثل سيرة الآخرين، لا سير الكتّاب أنفسهم. فإن الأدب العربي قد عرف نوعًا آخر من السّير هو السّيرة الذاتية أي السّيرة التي يؤلفها الكاتب بنفسه عن نفسه، مثل سيرة أسامة بن منقذ * ت٥٨٤هـ، ١١٨٨م * الأديب والقائد المجاهد ضد الصليبيين، وسيرة ابن خلدون التي كتبها تحت عنوان التعريف بابن خلدون ورحلته غربًا وشرقًا، وهي، كما يتضح من العنوان، مزيج من أدب السّيرة الذاتية وأدب الرحلة. واعتبارًا من القرن الخامس الهجري تزايد نشاط الكُتّاب في كتابة سيرهم الذاتية، وشاع هذا اللون من التأليف، الذي تمثله طائفة من العناوين منها: طوق الحمامة في الأُلفة والأُلاف لابن حزم الظاهري * ت٤٥٦هـ، ١٠٦٣م * فقيه الأندلس وأديبها، ومنها: المنقذ من الضلال للإمام الغزالي * ت ٥٠٥هـ، ١١١١م * ، ومذكرات الأمير عبدالله آخر ملوك بني زيري بغرناطة. هذا بالإضافة إلى سير كل من ابن سينا الفيلسوف، وموفق الدين البغدادي، وعلي ابن رضوان الطبيب المصري، والفخر الرازي، وعمارة اليمني، ولسان الدين بن الخطيب، والسخاوي، والسيوطي.
وفي العصر الحديث نجد نماذج مختلفة من سير الآخرين، والسّير الذاتية. وقد دخل فن السّيرة بنوعيه في العصر الحديث نطاق الأدب، ولم يعد أخبارًا محكية، ولا أحداثًا تاريخية، ولكنه قام على عنصر الحقيقة والواقع، في بناء فني متماسك، وبلغة أدبية، تجعل السّيرة فنًا أدبيًا لا عملاً تاريخيًا، وإن داخلها شيء من الخيال وصنعة الفن.
من أهمّ كتب السّيرة للآخرين في الأدب الحديث عبقريات العقاد الإسلامية، وكتبه عن ابن الرومي، وجميل بثينة، وعمر بن أبي ربيعة، وكذلك بعض ما كتب طه حسين، مثل: على هامش السّيرة؛ الشيخان، أما كتب النوع الآخر وهي كتب السّيرة الذاتية في الأدب الحديث فمنها: كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق لأحمد فارس الشدياق، وهي أول سيرة أدبية في العصر الحديث؛ والأيام لطه حسين؛ وأيامي لأحمد السباعي، ثم ما كتبه توفيق الحكيم مثل: يوميات نائب في الأرياف؛ وسجن العمر؛ وزهرة العمر؛ وحياتي لأحمد أمين.
ومن الباحثين من يرى أن كتاب الأيام لطه حسين يعد أكمل ترجمة ذاتية في الأدب الحديث، كما أن كتاب جبران لميخائيل نعيمة أكمل سيرة أدبية عن الآخرين.

في السنوات الألف الأولى من تاريخ النصرانية وضعت تراجم أو سير كثيرة تدور كلها على حياة القديسين، ولكن السّيرة لم تصبح فنًا قائمًا بذاته، في أوروبا، إلا في القرن السابع عشر الميلادي، ولعلّ حياة صمويل جونسون * ١٧٩١م * لجيمس بوزويل هي أشهر السّير التي عرفتها الآداب الأوروبية في القرن الثامن عشر الميلادي. وفي القرن التاسع عشر كتب جيمس أنتوني فرود، المؤرخ الإنجليزي، سيرة توماس كارليل * ١٨٨٢- ١٨٨٤م * تناول فيها الجوانب الشخصية والعامة في حياة كارليل، ثم ازدهر هذا الفن في القرن العشرين، حيث كتب المؤلف الإنجليزي هلير بلوك سيرة ماري أنطوانيت * ١٩٠٩م * وفي أمريكا كتب كارل ساندبيرج سيرة أبراهام لنكولن * ١٩٢٦- ١٩٣٩م * وفي فرنسا اشتهر أندريه موروا الذي كتب آريل وهي سيرة تناولت حياة شيللي. واشتهر في ألمانيا أميل لودفيج، الذي أضفى جانبًا من الخيال والحوار على سيره التي تتناول أشخاصًا حقيقيّين.

وأصبحت السيرة الذاتية اليوم تصف حياة مشاهير القرن العشرين، والشخصيات المعاصرة. وعلى سبيل المثال، فإن مجموعة من الكتَّاب تناولت حياة الرئيس الأمريكي الأسبق جون كنيدي، وحياة أسرته. وقد لمعت في هذا العصر أسماء كثير من كتَّاب السّير، مثل ليون إيدل، الأمريكي، الذي كتب سيرة هنري جيمس * ١٩٥٣- ١٩٧٤م * وكتب الألماني جوشيم فست سيرة هتلر * ١٩٧٣م * ، إلى غير ذلك من السّيَر.

تعددت الدوافع لكتابة السّيرة الذاتية عند الغربيين، فبعض كتّاب السّير يعمد إلى توضيح بعض جوانب حياته أو تسويغ بعض الأعمال التي قام بها، وقد تكتب بعض السّير بوحي مشاعر الحنين إلى الماضي، وهناك سير ذاتية يكون هدفها كسب المال، لأنّ أصحابها من المشاهير الذين يرغب الجمهور في الاطلاع على خفايا حياتهم.

ويُعَدُّ كتاب اعترافات، الذي كتبه الزعيم النصراني القديس أوغسطين نحو عام ٤٠٠م أول سيرة ذاتية حقيقية، ويحكي الكتاب عن نضال أوغسطين الديني وانتصاراته.

ومن بين بعض السّير الذاتية المشهورة قدمي اليسرى التي كتبها الأيرلندي كريتسي براون * ١٩٥٤م * . ويصف فيها المؤلف كيف يتغلّب على العوائق الجسدية الناجمة عن إصابته بشلل دماغي منذ الولادة. وقد حُول الكتاب أيضًا إلى فيلم ناجح. ويضيف آرثر ميلر في منعطفات الزمن عام * ١٩٨٧م * قصة حياته بوصفه ابنًا لمهاجر أُميّ في أمريكا. ويسرد ميلر كفاح أسرته للبقاء على قيد الحياة إبان فترة الكساد الكبير في الثلاثينيات من القرن العشرين. ويتابع سرده، فيصور صعوده إلى الشهرة كاتبًا مسرحيًا، وزواجه من الممثلة مارلين مونرو.

وقد كتب كثيرٌ من المؤلفين روايات تحمل إلى حد كبير سمات السّيرة الذاتية. وعلى سبيل المثال، فإن رواية الروائي الأيرلندي جيمس جويس صورة الفنان وهو شاب عام * ١٩١٦م * تشبه إلى حد بعيد الحياة المبكرة للمؤلف. وقد كتب بعض المؤلفين روايات في شكل سير ذاتية منها مثلاً رواية المؤلف الإنجليزي جوناثان سويفت رحلات جيليفر عام * ١٧٢٦م * ، وهي سيرة ذاتية لأحد البحارة حول رحلاته في بلاد غريبة.

المقالة الأدبية

المقالة نوع من الأدب، هي قطعة إنشائية، ذات طول معتدل تُكتب نثراً، وتُهتمُّ بالمظاهر الخارجية للموضوع بطريقة سهلةٍ سريعة، ولا تعنى إلا بالناحية التي تمسُّ الكاتب عن قرب. رأى النور في عصر النهضة الأوروبية، واتخذ مفهومه من محاولات التي أطلق عليها اسم و"الفصل" * صيد الخاطر * كما عرفه العرب أقدم رائد للمقالة في الآداب العالمية، ذلك أن الفصل في الأدب العربي قد ظهر قبل ظهور مقالات مونتاني إمام هذا الفن غير مدافع بين الأوروبيين، فقد ظهر فن المقالة لأول مرة في فرنسا سنة ١٥٧١م، ثم ظهر بعد ذلك ببضع عشرة سنة في كتابات فرانسيس بيكون، ثم أصبحت المقالة منذ ذلك الحين فناً إنكليزياً شائعاً بين قراء الإنكليزية مع سبق الفرنسيين إليه.

مفهوم المقالة

يقول مونتاني في مقدمة كتابه * محاولات أو تجارب * : * إن هذا الكتاب حسن الطوية فهو ينبهك منذ البداية إني لا أستهدف من ورائه مقصداً إلا ما ينفع العام والخاص، ولم أرد به خدمتك أو إعلاء ذكرى فإن مواهبي تعجز عن تحقيق مثل هذه الغاية... لقد خصصته لمنفعة الخاصة من أهلي وأصدقائي حتى إذا ما افتقدوني استطاعوا أن يجدوا فيه صورة لطباعي وميولي، فيسترجعوا ذكراي التي خلفتها لهم حيّة كاملة ولو كان هدفي أن أظفر بإعجاب العالم لعملت على إطراء نفسي وإظهارها بطريقة منمّقة ولكني أريد أن أعرف في أبسط صوري الطبيعية العادية دون تكلف ولا تصنع لأني أنا الذي أصوّر نفسي لهذا تبرز مساوئي واضحة وسجيتي على طبيعتها ما سمح لي العرف بذلك... * يتضح في مقدمة كتاب ابن الجوزي صيد الخاطر إنما كتب هذه الفصول ليسجّل فيها خواطره التي أثارتها تجاربه وعلاقاته مع الأشياء. وهذه الخواطر ليست وليدة البحث والدرس العميق وإنما هي خواطر آنية تولد وتزول سريعاً إنْ لم تُدوّن لهذا سعى إلى تدوينها في هذا الكتاب وسمّاه * صيد الخاطر * كما سمّى فيما بعد أحمد أمين أشهر كتاب في المقالة الأدبية في الأدب العربي الحديث * فيض الخاطر * وهذا يعني أنَّ مفهوم ابن الجوزي لفصول كتابه قريب من مفهوم مونتاني لفصوله فهو جسّد فيها خواطره معلّقاً على هذا القول أو ذاك ومصوراً تجارب نفسه وعيوبها وما توصل إليه من أفكار تتعلق بالدين والحياة والمجتمع.

يقول ابن الجوزي في مقدمة * صيد الخاطر * : * . لَمّا كانت الخواطر تجول في تصفح أشياء تعرض لها، ثم تعرض عنها فتذهب، كان من أولى الأمور حفظ ما يخطر لكي لا ينسى، وقد قال عليه الصلاة والسلام: "قيّدوا العلم بالكتابة". وكم خطر لي شيء فأتشاغل عن إثباته فيذهب، فأتأسف عليه ورأيت في نفسي إنني كلما فتحت بصر التفكر، سنح له من عجائب الغيب ما لم يكن في حساب فانثال عليه من كثيب التفهيم ما لا يجوز التفريط فيه فجعلت هذا الكتاب قيداً –لصيد الخاطر- والله وليّ النفع، إنه قريب مجيب *

تاريخ المقالة

تجمع مراجع التاريخ الأدبي على أن الكاتب الفرنسي ميشيل دي مونتين، هو رائد المقالة الحديثة في الآداب الأوروبية، ولهذايقسم مؤرخو الأدب تاريخ المقالة على طورين متباينين، يقف مونتين حداً فاصلاً بينهما. والطور الأول هو الذي ظهرت فيه المحاولات المقالية في صورتها البدائية الفجة، حين كان تجار بمضطربة لا يحكمها ضابط ولا يحدها قانون، وذلك قبل أن تتطور إلى صورتها الحديثة حين أخذت طريقها نحو النضج والتكامل، واتخذت لها قالباً أضحى مقرراً معروفاً فغدت فناً من فنون الأدب المعرف بها، كالملحمة والقصيدة الغنائية والمسرحية والقصة والسيرة وما إلى ذلك.

الكاتب الفرنسي مونتين هو أول من كتب المقالة في العالم، في كتابه محاولات الصادر في عام ١٥٨٥، لكن العالم والأديب البغدادي أبن الجوزي سبق مونتين في كتابة المقالة بعدة قرون في كتابه صيد الخاطر الذي يتضمن قطعاً نثرية قصيرة تدور حول شؤون الحياة والمجتمع والدين وهموم النفس. غير أن مقالات ابن الجوزي لم تترك أثراً يذكر في الكتاب الذين أتوا من بعده، ولم يشتهر كتابه كثيراً، وعندما ظهرت المقالة في الأدب العربي في منتصف القرن التاسع عشر، كان ظهورها بتأثير المقالة الغربية ولما كان أحتكاك مصر ولبنان بالحضارة الغربية قبل أحتكاك غيرها من البلدان العربية، صارت الاسبقية للمقالة في أدبيهما ومن ثم النضج من هنا برز في مصر ولبنان كتاب كبار بمقالة أمثال الشيخ محمد عبده وطه حسين والعقاد والمازني واحمد أمين ومصطفى لطفي المنفلوطي والرافعي وزكي نجيب محمود وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمه..الخ.

أنواع المقالة

المقالة نوعان: المقالة الأدبية أو الذاتية التي تعنى بإبراز شخصية كاتبها وتعتمد الأسلوب الأدبي الذي يشع بالعاطفة ويستند إلى الصور الفنية، والمقالة الموضوعية أو العلمية التي تعنى بتجلية موضوعها بسيطاً وواضحاً وتحرص على التقيد بما يتطلبه الموضوع من منطق في العرض وتقديم المقدمات واستخراج النتائج، لكن كلتيهما تنبع من منبع واحد هو رغبة الكاتب في التعبير عن شيء ما وقد يكون هذا الشيء تأملاته الشخصية في الحياة والناس فيكتب مقالة ذاتية وقد يكون موضوعاً من الموضوعات فيعمد إلى المقالة الموضوعية

ومن أهم ألوان المقالة الأدبية:

مقالة الصورة الشخصية.
مقالا النقد الاجتماعية
المقالةالوصفية.
مقالةالسيرة.
المقالةالتأملية.
المقالة القصصية.

مقالةالصورةالشخصية.

وهي تعتمد على تجارب المقالي الخاصة خلال رحلة حياته ، ويجتر فيها المقالي مخزون ذكرياته ، الذي حصله عبر السنين ، وهي تتسع لعرض آمال المقالي وآلامه ، وثرثرا ته ومسامراته ، ويلفها عادة جو من الكياسة أو الفكاهة ، حتى تؤثر في القارئ وتشده إليها.
ونجد هذه المقالة بين مقالات إبراهيم عبد القادر المازني ، وعباس محمود العقاد وأحمدأمين.

مقالةالنقدالإجتماعي:

وهي تنقد عادات المجتمعات التي أصبحت ضارة ، أو تنقد البدع الطارئة التي لا تغني ولا تفيد . كانصراف الناس إلى ما يضرهم ، ومن أهم مجالاتها قضايا الصراع بين القديم والحديث ، ويجب أن تتحلّى بدقة الوصف وإجادة التحليل حتى تصل إلى التأثير المنشود ومن كتابها في أدبنا أحمد أمين ، وإبراهيم المازني وعباس محمود العقاد وأمين الرافعي وطه حسين.

المقالةالوصفية

وهي تعني بوصف الحياة حول المقالي ، خاصة عندما يرحل من مكان إلى مكان جديد عليه ، فتصوير البيئة المكانية أحد اهتماماتها ، وهي تبرز انفعال المقالي حينا وحبا للمكان الذي رحل منه ، أو تعاطفا مع المكان الذي حل فيه ، أي أن تعاطف المقالي وارتباطه الوجداني بالحياة حوله جلي فيها

، وهي سمة تفرق بين كتابة أديب رحالة ، وكتابة جغرافي رحالة ، هذه أوصاف لا روح فيها ، وتلك تجربة حية مر بها مقالي فنان ، تزيد قدراتنا على فهم الحياة,
ومن كتابها ميخائيل نعيمة ، وعباس محمود العقاد

مقالةالسيرة:

وهي تعنى بتقديم صورة حية لإنسان حي ، وذلك في إطار علاقة مباشرة ما ، تجمع المقالي بشخصية بطل المقالة ، وهي أقل من السيرة حيث تكتفي بتصوير شريحة واحدة ، أو شرائح قليلة في موقف من مواقف المتحدث عنه . بكلمات سريعة موحية.
ومن كتابها عبد العزيز البشري وأحمد أمين وطه حسين ومحمود تيمور.

مقالةتأملية:

وهي تعتمد التأمل المقالي لمشكلات الحياة ، وتتبعه " لمجريات " حوادثها ، وهي تنهي هذا التأمل بالوصول إلى نتائج مبنية على تحليل المقالي لهذه المشكلات ، وتتعرض هذه المقالات عادة لموضوعات الحياة والموت والوجود والعدم ، كما تقوم بعرض مأساة أخلاقيات البشر ، وضراوة صراعهم من أجل الحياة.
ومن كتابها ميخائيل نعيمة وأحمد أمين وإبراهيم عبد القادر المازني.

مقالةقصصية:

وهي قريبة من الأقصوصة إلى حد بعيد ، إذ تقدم حكاية أو جزءا من حكاية ، وهي تختلف عن الأقصوصة في أنها لا تحفل بالأساليب الفنية لكتابة الأقصوصة.
وهي كثيرة في نتاج كتاب المقالة ، ونجدها في أهم كتب إبراهيم عبد القادر المازني كحصاد الهشيم وخيوط العنكبوت وصندوق الدنيا وفي الطريق وقبض الريح ومن النافذة

المقامات

المقامات هي مجموعة من الكلام الفصيح المغلى بالصدف والمرجان مجموعة حكايات قصيرة متفاوتة الحجم جمعت بين النثر والشعر بطلها رجل وهمي يدعى أبو الفتح الإسكندري وعرف بخداعه ومغامراته وفصاحته وقدرته على قرض الشعر وحسن تخلصه من المآزق إلى جانب أنه شخصية فكاهية نشطة تنتزع البسمة من الشفاه والضحكة من الأعماق. ويروي مغامرات هذه الشخصية التي تثير العجب وتبعث الإعجاب رجل وهمي يدعى عيسى بن هشام. يعتبر كتاب المقامات أشهر مؤلفات بديع الزمان الهمذاني الذي له الفضل في وضع أسس هذا الفن وفتح بابه واسعاً ليلجه أدباء كثيرون أتوا بعده وأشهرهم أبو محمد القاسم الحريري وناصف اليازجي. ولهذا المؤلف فضل كبير في ذيوع صيت ' بديع الزمان الهمذاني لما احتواه من معلومات جمة تفيد جميع القراء من مختلف المشارب والمآرب إذ وضعه لغاية تعليمه فكثرت فيه أساليب البيان وبديع الألفاظ والعروض، وأراد التقرب به من الأمير خلف بن أحمد فضمنه مديحاً يتجلى خاصة فيالمقامة الحمدانية والمقامة الخمرية فنوع ولون مستعملاً الأسلوب السهل، واللفظ الرقيق، والسجع القصير دون أدنى عناء أو كلفة.

تنطوي المقامات على ضروب من الثقافة إذ نجد بديع الزمان" يسرد علينا أخباراً عن الشعراء في مقامته الغيلانية" و" مقامته البشرية ويزودنا بمعلومات ذات صلة بتاريخ الأدب والنقد الأدبي في مقامته الجاحظية والقريضية والإبليسية، كما يقدم فيالمقامة الرستانية وهو السني المذهب، حجاجاً في المذاهب الدينية فيسفه عقائد المعتزلة ويرد عليها بشدة وقسوة، ويستشهد أثناء تنقلاته هذه بين ربوع الثقافة بالقرآن الكريم والحديث الشريف، وقد عمد إلى اقتباس من الشعر القديم والأمثال القديمة والمبتكرة فكانت مقاماته مجلس أدب وأنس ومتعة وقد كان يلقيها في نهاية جلساته كأنها ملحة من ملح الوداع المعروفة عند أبي حيان التوحيدي في "الامتناع والمؤانسة"، فراعى فيها بساطة الموضوع، وأناقة الأسلوب، وزودها بكل ما يجعل منها:

وسيلة للتمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النثر والنظم.

رصيد لثروة معجمية هائلة.

مستودعاً للحكم والتجارب عن طريق الفكاهة.

وثيقة تاريخية تصور جزءاً من حياة عصره وإجلال رجال زمانه.

كما أن مقامات الهمذاني تعتبر نواة المسرحية العربية الفكاهية، وقد خلد فيها أوصافاً للطباع الإنسانية فكان بحق واصفاً بارعاً لا تفوته كبيرة ولا صغيرة، وأن المقامات هذه لتحفة أدبية رائعة بأسلوبها ومضمونها وملحها الطريفة التي تبعث على الابتسام والمرح، وتدعو إلى الصدق والشهامة ومكارم الأخلاق التي أراد بديع الزمان إظهار قيمتها بوصف ما يناقضها، وقد وفق في ذلك أيما توفيق.

هذه الصفحة تتكلم عن المقامات في الادب العربي وليس في الموسيقى اما مقامات الموسيقى

الملحمة الأدبية

الملحمه هي قصة شعرية طويلة مليئة بالأحداث غالباً ما تقص حكايات شعب من الشعوب في بداية تاريخه وتقص عن تحرك جماعات بأكملها وبنائها للأمة والمجتمع.
الملحمة حكايه بطولية تخبر عن حركة جماعات أو حركة الشعوب وحركة القبائل وغالباً ما تقص أحداثاً وقعت في بداية تاريخ شعب من الشعوب. وهي نموذج إنساني يُحتذى به، يفعل بحياته وسلوكه ما يمكن أن نطمح جميعاً إلى تحقيقه. قد تحتوي الملحمة على أساطير قد تدخل الأسطورة في نسيج الملحمة ولكن لا تتداخل الملحمة مع الأسطورة. الملحمة شيء والأسطورة شيء آخر.
الملحمة فى اللغة بمعنى الوقعة العظيمة من وقائع الحروب التى يتلاحم فيها الجيشان ٠٠وقد استعملت اللفظة أيضا بمعنى الفتنة التى تفضى الى الحرب ومن ذلك حديث رسول الله - ﷺ - عمران بيت المقدس خراب يثرب وخراب يثرب خروج الملحمة وخروج الملحمة فتح القسطنطينية ووصف - ﷺ - بأنه نبى الملحمة أى نبى القتال لمجاهدة الكفار والمشركين واستعملت الملحمة أيضا بمعنى المجادلة والمناقضة هذا معنى الملحمة فى اللغةأما معناها فى الأدب : فيرجع الى القرن الأول الهجرى والشاعر "ابن أبى عقب " الذى يعد أول من كتب الملحمة الشعرية التى هى نوع من الشعر يصف ما يجرى على الأمم من أحداث ووقائع فى المستقبل عن طريق الاستدلال بأحكام النجوم ولذلك كان الفقهاء مثل " ابن حنبل " يستنكرون هذه الملاحم لأنها رجم بالغيب والله لايظهر على غيبه أحدا وفى ذلك قال : ثلاثة لاأصل لها التفسير والملاحم والمغازى
وأخيرا فان الاطلاق العصرى لكلمة "الملحمة" والتى تعنى القصائد المطولة التى تتناول التاريخ الأسطورى للأمم والدول "كالياذة هوميروس " لايختلف عن الاطلاق العربى القديم لها الا فى شىء واحد هو أن الملاحم العربية القديمة تتحدث شعرا عن المستقبل المغيب اما الملاحم غير العربية فتتحدث شعرا عن الماضى وما يشيع فيه من أساطير وقتال بين الالهة كما فى معتقدهم الوثنى سكينة جوهر

الأدب الكلاسيكى

الكلاسيكية أو الاتباعية يعد الكاتب اللاتيني أولوس جيليوس هو أول من استعمل لفظ الكلاسيكية على أنه اصطلاح مضاد للكتابة الشعبية، في القرن الثاني الميلادي.
وتعد مدرسة الإسكندرية القديمة أصدق مثال على الكلاسيكية التقليدية، التي تنحصر في تقليد وبلورة ما أنجزه القدماء وخاصة الإغريق دون محاولة الابتكار والإبداع.
وأول من طور الكلاسيكية الكاتب الإيطالي بوكاتشيو ١٣١٣- ١٣٧٥م فألغى الهوة بين الكتابة الأرستقراطية والكتابة الشعبية، وتعود له أصول اللغة الإيطالية المعاصرة.
كما أن رائد المدرسة الإنكليزية شكسبير ١٥٦٤- ١٦١٦م طور الكلاسيكية في عصره، ووجه الأذهان إلى الأدب الإيطالي في العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة.
أما المذهب الكلاسيكي الحديث في الغرب، فإن المدرسة الفرنسية هي التي أسسته على يد الناقد الفرنسي نيكولا بوالو ١٦٣٦ – ١٧١١م في كتابه الشهير فن الأدب الذي ألفه عام ١٦٧٤م. حيث قنن قواعد الكلاسيكية وأبرزها للوجود من جديد، ولذا يعد مُنظر المذهب الكلاسيكي الفرنسي الذي يحظى باعتراف الجميع.
إذا أردنا دراسة شيء من * المذهب الكلاسيكي * فإنه لا بد لنا من عرض لتاريخه و معرفة مفرداته الأصولية و الفنية..
تنقلت كلمة CLASSIS و تدرجت في عدة معانٍ إلى أن وصل معنى مفردتها في اللاتينية * الفصل * الدراسي التي يضم الطلاب .. و من ثم استعيرت للدلالة على الأدب الجيد ذي الأسلوب الرفيع الذي يدرس في المدارس .. و أخيراً صارت اسماً للمذهب الأدبي الآتي .. و من ذلك فقد جاءت تسميته أيضاً * بالأدب المدرسي.. *
بدأت مبادئ هذا المذهب في القرن السادس عشر الميلادي و استمر على مدى ثلاثة قرون .. ثم بدأ في الذبول حين برز المذهب الرومانسي في القرن التاسع عشر الميلادي..
و قد كان يقصد به في القرن الثاني الميلادي الكتابة الأرستقراطية الرفيعة الموجهة للصفوة من المجتمع الأوربي..
إلا أن فكرته العامة في هذا العصر الحديث تغيرت فأصبح لا يعنى بالطبقة الأرستقراطية تماماً و إنما أصبح مداره الأدب الذي يبلور المثل الإنسانية المتمثلة في الخير و الشر و الحق و الجمال .. و هذه المثل لا تتغير باختلاف الزمان أو المكان أو الطبقة الاجتماعية..
و قد بدأت جذورها في * إيطاليا * إلا أن بدايتها الحقيقة و نضوجها كان في فرنسا * منطلق المذاهب الأدبية و الصراعات الفكرية في الغرب.. *
يتميزالأدب الكلاسيكي * أو الاتباعي * بأنه يولي اهتماماً بالغاً بالأسلوب .. من حيث فخامته و جودته و أناقة عباراته .. كما أنه لا يهمل المضمون و المعنى فلابد من أن يكون هذا الأدب معبراً عن واقع المجتمع أو مصوراً لخلاجات النفس بصورة واقعية لا مبالغة فيها .. لذلك فهو يربط بين الأدب و المبادئ و الأخلاق..

مبادئ المذهب الكلاسيكي:

-يهتم بالأدبين اليوناني و الروماني .. و اعتبارهما المثال الأعلى الذي يؤخذ عنه القواعد النقدية و الأدبية و يدعو إلى العودة إليهما و العمل بالقواعد الأرسطية في كتابيه الشهيرين * فن الشعر و فن الخطابة *

-العقل هو الأساس الأول لفلسفة الجمال و الأدب .. و به يحدد الرسالة الاجتماعية للشاعر و الأديب .. و هو المعيار الذي يوحد بين المتعة و المنفعة..
-التعبير عن المشاعر التي يشترك فيها جميع البشر * و هنا نرى البون الشاسع بينه و بين المذهب الرومانسي.. *
-الاهتمام بالأسلوب و الشكل .. من حيث فصاحته و بيانه و جماله..
-الاهتمام بالطبقة العيا من المجتمع ..
من أعلام الكلاسيكيين :
- * أولوس جيليوس * .. و هو أول من استعمل لفظ الكلاسيكية..
-و كان الكاتب الإيطالي بوكاتشيو أول من ألغى الفارق بين الكتابة الأرستقراطية و الكتابة الشعبية..
- * شكسبير * و هو رائد الكلاسيكية الإنجليزية..
- * راسين * و أشهر مسرحياته * فيدرا ، أندروماك ، الإسكندر.. *
-و * موليير * مسرحياته * البخيل ، أوديب.. *
-و * لا فونتين * الذي اشتهر بقصصه الشعرية على ألسنة الحيوانات و قد تأثر به كثير من شعراء العربية..
إلا أن هذا المذهب به ما به من نقص و دعوة إلى إحياة جاهلية..
-و من ذلك تأثر الكلاسيكية بالوثنية اليونانية..
-لا يهتم الأدب الكلاسيكي غالباً بمناقشة المشكلات الاجتماعية و السياسية..
-الاقتصار عى الفئة الرفيعة من المجتمع * الأرستقراطية * ..و الإسلام دين ينكر الطبقية و يحرم اتباعها و يعتبرها من أعمال الجاهلية..
-ارتباط الأدب بالأخلاق .. و هذا حسن .. ! إلا أنها أخلاق موقوته فما وافق فكر و أخلاق و عادات ذلك الجيل فهو ما تؤمن به الكلاسيكية من أخلاق..
فلو وجدت في هذا الزمن لعدت الرذائل التي يعملها الغرب أخلاقاً تدعو إليها فليس لهذا الأدب منهج معين لا يتغير حسب زمان أو مكان .. و هذا منزلق خطير .. و من هنا ندرك أن المبدأ الخلقي في الإسلام ثابت لا يطرأ عليه تغير و لا تبدل .. و ما ذاك إلا لأنه من عند الله .. و الله حكيم عليم..
ومن أبرز شخصيات المذهب الكلاسيكي في أوروبا ايضا بعد بوالو:
-الشاعر الإنكليزي جون أولدهام ١٦٥٣ – ١٧٧٣م وهو ناقد أدبي ومن المؤيدين للكلاسيكية.
-الناقد الألماني جوتشهيد ١٧٠٠ – ١٧٦٦م الذي ألف كتاب فن الشعر ونقده.
-الأديب الفرنسي راسين ١٦٣٩ – ١٦٩٩م وأشهر مسرحياته فيدرا والإسكندر.
-والأديب كورني ١٦٠٦ – ١٧٨٤م وأشهر مسرحياته السيد – أوديب.
-الأديب موليير ١٦٢٢ – ١٦٧٣م وأشهر مسرحياته البخيل – طرطوف.
-والأديب لافونتين ١٦٢١- ١٦٩٥م الذي اشتهر بالقصص الشعرية وقد تأثر به أحمد شوقي في مسرحياته.
قوم المذهب الكلاسيكي الحديث، الذي أنشأته المدرسة الفرنسية مؤسسة المذهب على الأفكار والمبادىء التالية:
تقليد الأدب اليوناني والروماني في تطبيق القواعد الأدبية والنقدية وخاصة القواعد الأرسطية في الكتابين الشهيرين: فن الشعر وفن الخطابة لأرسطو.

-العقل * * * هو الأساس والمعيار لفلسفة الجمال في الأدب، وهو الذي يحدد الرسالة الاجتماعية للأديب والشاعر، وهو الذي يوحد بين المتعة والمنفعة.
-الأدب للصفوة المثقفة الموسرة وليس لسواد الشعب، لأن أهل هذه الصفوة هم أعرف بالفن والجمال، فالجمال الشعري خاصة لا تراه كل العيون.
-الاهتمام بالشكل وبالأسلوب وما يتبعه من فصاحة وجمال وتعبير.
-تكمن قيمة العمل الأدبي في تحليله للنفس البشرية والكشف عن أسرارها بأسلوب بارع ودقيق وموضوعي، بصرف النظر عما في هذه النفس من خير أو شر.
-غاية الأدب هو الفائدة الخلقية من خلال المتعة الفنية، وهذا يتطلب التعلم والصنعة، ويعتمد عليها أكثر مما يعتمد على الإلهام والموهبة.
ارتبط المذهب * * * الكلاسيكي بالنظرة اليونانية الوثنية، وحمل كل تصوراتها وأفكارها وأخلاقها وعاداتها وتقاليدها.
والأدب اليوناني ارتبط بالوثنية * * * في جميع الأجناس الأدبية من نقد أدبي وأسطورة إلى شعر ومسرح.
ثم جاء الرومان واقتبسوا جميع القيم الأدبية اليونانية وما تحويه عن عقائد وأفكار وثنية.
وجاءت النصرانية وحاربت هذه القيم باعتبارها قيماً وثنية، وحاولت أن تصبغ الأدب في عصرها بالطابع النصراني، وتستمد قيمها من الإنجيل * * * إلا أنها فشلت، وذلك لقوة الأصول اليونانية وبسبب التحريف الذي أصابها.
وبعد القرن الثالث عشر الميلادي ظهرت في إيطاليا بداية حركة إحياء للآداب اليونانية القديمة، وذلك بعد اطلاع النقاد والأدباء على كتب أرسطو في أصولها اليونانية وترجماتها العربية، التي نقلت عن طريق الأندلس وصقلية وبلاد الشام بعد الحروب الصليبية.
وازدهر المذهب الكلاسيكي في الأدب والنقد بعد القرن السادس عشر والسابع عشر الميلادي.

* الكلاسيكية الحديثة

تطورت الكلاسيكية في الوقت الحاضر إلى ما أطلق عليه النقاد * النيوكلاسيكية * أو الكلاسيكية الحديثة، والتي حاولت أن تنظر إلى الأمور نظرة تجمع بين الموضوعية الجامدة للكلاسيكية القديمة والذاتية المتطرفة للرومانسية الجديدة. وقد بدأت هذه المدرسة في الظهور على يد كل من ت. س. اليوت الكاتب والأديب الأمريكي، وأ. أ. ريتشاردز وغيرهم من النقاد المعاصرين.
تعد فرنسا البلد الأم لأكثر المذاهب الأدبية والفكرية في أوروبا، ومنها المذهب الكلاسيكي، وفرنسا – كما رأينا – هي التي قننت المذهب ووضعت له الأسس والقواعد النابعة من الأصول اليونانية.
●ثم انتشر المذهب في إيطاليا وبريطانيا وألمانيا.. على يد كبار الأدباء مثل بوكاتشيو وشكسبير.
أن الكلاسيكية مذهب أدبي يقول عنه أتباعه إنه يبلور المثل الإنسانية الثابتة كالحق والخير والجمال، ويهدف إلى العناية بأسلوب الكتابة وفصاحة اللغة وربط الأدب بالمبادىء الأخلاقية، ويعتبر شكسبير رائد المدرسة الكلاسيكية في عصره، ولكن المذهب الكلاسيكي الحديث ينسب إلى المدرسة الفرنسية، حيث تبناه الناقد الفرنسي نيكولا بوالو ١٦٣٦ – ١٧١١م في كتابه الشهير علم الأدب. ويقوم المذهب الكلاسيكي الحديث على أفكار هامة منها، تقليد الأدب اليوناني والروماني من بعض الاتجاهات، واعتبار العقل * * * هو الأساس والمعيار لفلسفة الجمال في الأدب، فضلاً عن جعل الأدب للصفوة المثقفة الموسرة وليس لسواد الشعب مع الاهتمام بالشكل والأسلوب وما يستتبع ذلك

من جمال التعبير، على نحو تتحقق معه فكرة تحليل النفس البشرية والكشف عن أسرارها بأسلوب بارع ودقيق وموضوعي.
●ومن أهم الجوانب التي تستحق التعليق في الكلاسيكية أنها تعلي من قدر الأدبين اليوناني والروماني مع ارتباطهما بالتصورات الوثنية، ورغم ما فيهما من تصوير بارع للعواطف الإنسانية فإن اهتماماتهما توجه بالدرجة الأولى إلى الطبقات العليا من المجتمع وربما استتبع ذلك الانصراف عن الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية والسياسية

المذاهب الأدبية الغربية وأثرها على الأدب العربي

-مصطلح أطلقه النقاد والأدباء على نتاجات فنية متميزة عبرت بصدق عن حالات نفسيةعامة أوجدتها مسيرة الشعوب عبر التاريخ وملابسات الحياة ومتغيراتها وقد بدأت ملامحهذه المذاهب تتبلور ابتداء من عصر النهضة. وبفضل الاحتكاك بالثقافة الغربية استطاعأدباؤنا أن يطلعوا على هده المذاهب الأدبية ويتخذوها سبيلا لتطوير الأدب العربيشكلا ومضمونا
/١ ..المذهب الكلاسيكيوتسمى الاتباعيةأقدم المذاهبالأدبية في اروبا ظهر بعد حركة البعث العلمي في القرن الخامس عشر . قائم على محاكاةالأدب اليوناني القديم .ويعتبر كتابالشعرلأرسطودستور الكلاسيكية الذي يتضمن القواعد النظرية لفني الملاحم والتمثيل .اكتملت ملامح هدا المذهب في النصف الأول من القرن السابع عشر .عندما وضع الشاعروالناقد الفرنسيبوالوأسسالمذهب الكلاسيكي في كتاب سماهفن الشعر.. .
.وقد كانتالكلاسيكية تلبية للظروف الفكرية التي عاشتها أوربا خلال القرنين السابع عشروالثامن عشر الميلاديين . حيث سيطر العقل على الحياة الاجتماعية والفكرية وانعكس على الحياة الأدبية.
وهدا ما جعل أدب الكلاسيكية يتسم بما يلي//_
-العناية الكبربالأسلوب بالحرص على فصاحة اللغة وأناقة العبارة واستعمال اللغة الراقية.
-الوضوح والفصاحةوجودة الصياغة اللغوية.
-والبعد عن التعقيد وتجنب الإسراف العاطفي والبعد عن الخيال.
-الاعتماد علىالفلسفة العقلية فالعقل هو السلطان الذي يقود الوجدان والخيال ويجعله يسير في حدودالعقل.
-خفوت النزعةالذاتية ورواج الأدب الموضوعي.
-التعبير عن حاجات الطبقة الارستقراطية.
-محاكاة القدماءوالالتزام المطلق بأصولهم وقواعدهم في الإبداع الأدبي.
-اقتباس الموضوعاتمن التاريخ القديم.
-ربطالأدب بالمبدأ الخلقي وتوظيفه في الغايات التعليمية.
-احترام الأعرافوالقوانين الاجتماعية السائدة
وتعد فرنسا بحق التربة الخصبة التي ترعرع فيها هذا المذهب حيث تعدجماعةالبليياررائدة هذا المذهب فيفرنسا التي ترى أن الإبداع الأدبي لن يتحقق إلا بالتمرس على الأدب اليوناني القديم.
غير أن تأثير هدهالجماعة في الأدب لم يظهر إلا في القرن السادس عشر بتدعيم من الفلسفة الديكارتية.
.وهكذا فالأدب عندالكلاسيكيين هو الذي يعكس الحقيقة المطلقة التي لا تتغير بتغير المكان والزمان
.وفي ظل الكلاسيكية راج الشعر المسرحي و ضعف الشعر الغنائي وانمحت الذاتية تحت سلطةالمجتمع الأرستقراطي.

-أقطاب هدا المذهب في فرنسا هم * *موليير و*كور نايو*راسين * . الذيناهتموا بالأدب التمثيلي وتشددوا في الأخذ بقانون الوحدات الثلاث .وقلدوا الأدب اليوناني فمثلوا في المأساة حياة الملوك والنبلاء وفيالملهاة حياة الغوغاء من الناس.
–تأثيرها على الأدب العربي. انحصر تأثيرها في الشعر المسرحي .عندمااحتك الأدباء العرب بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي عن طريق الترجمة.
ظهر اثرالكلاسيكية بوضوح في مسرحيات احمد شوقي الذي استفاد من إقامته بفرنسا فاطلع على المسرح الكلاسيكي فكتب مسرحيات شعرية منها {*مصرع كليوباترة.*.مجنونليلى*..قمبيز}حيث اقتنى بعض عناصر المذهب الكلاسيكي منها:١-الصراع بين الهوىوالواجب الذي نلمسه في مصرع كليوباترة.٢استخدام اللغة الراقية.٣- استمداد موضوعا تهالتاريخ القديم.
حاول احمد شوقي أن يوفر قدرا من الموضوعية لشخصياته إلا أن الحظجانبه في كثير من الأحيان فكان الشعر يأتي على لسان بعض شخصياته غنائيا لا موضوعياوهذا جلي في مجنون ليلى.-كما لم يهتم بقانون الوحدات الثلاث.
المذهب الرومانسي وأثره في الأدبالعربيوتسمى الإبداعية أو الابتداعية
بداهذا المذهب يتصدر الحياة الأدبية في اروبا أواخر القرن الثامن عشر وبلغ أوج ازدهارهفي النصف الثاني من القرن التاسععشر .كان ثائرا على الكلاسيكية لإغراقها فيالصنعة ومغالاتها في تعظيما لعقل وإمعانها في السير على خطط القدماء.
من ر واد المذهب في انجلترا {شكسبير}في القرن السابع عشر وهو أول مننسج خيوط الرومانسية في مسرحياته التي حلل فيها النفس البشرية{مثل .مسرحية* تاجرالبندقية }ثم تجسدت في أعمال الشاعرين {وردزورثوكلوريدج .كما تجسدت في آثار وليام بليكوتوماسجراي{
-ومن أعلامه في ألمانيا {غوته وتشيلر } أما العوامل التي ساعدت على نشوءالرومانسية في فرنسا ** هي حالة التمزق والتغني بالفردية بسبب الأحوال السياسيةوالاجتماعية والاقتصادية اثر قيام الثورة الفرنسية وعودة الكثير من أدبائها منالمنفى.
-أما فيفرنسا فقد مهد للرومانسية عدد من الأدباء منهم ..{الفيلسوف جان جاك روسو. وشاطوبرييان .و لامرتين .وفكتور هيجو}الذي تأثر بشكسبير* من خلال ترجمته وتحليلهلمسرحياته.وهو أب الرومانسية حيث حلل قيم المذهب الرومانسي في مقدمة مسرحيته* كروموبل والتي تعد دستور الأدب الرومانسي
*ما يميز فلسفة الرومانسية//
–قيامها علىالعاطفة – وهي نابعة منالقلب.فهو الملهم الهادي .-وهو موطن الضميرالذي يميز بين الخير والشر عن طريق الإحساسوالذوقالموصل للإحساسبالجمال.
-والأديب عندهم يبدع انطلاقا منذاتيتهالخاصة يتغنى بمشاعره وخواطره مهماكانت درجتها وضيعة أم عظيمة.
-والمجتمع الرومانسيمثاليلا اثر فيه للطبقية أو الظلموالطغيان ..فإذا كانت غاية الكلاسيكية تربية المجتمع عن طريق تلقين الفضائل الدينيةوالاجتماعية .فان الرومانسية تهدف إلى نشر العدل والتحرر الفكري والسياسي حتى تنالالطبقات الدنيا والوسطى حقوقها*.
-أدب الرومانتكيين ثائر على أصول الكلاسيكية وقواعدها وعلى كل ما يمتبصلة إلى الآداب اليونانية .لذا يمكن أن نحصر ملامح هذا المذهب فيما يلي:
-الأدب وسيلةللتعبير عنالذاتودعوةلتحررالإنسانمن القيود القديمة.

-التعبير عنالشكوىوالقلقوالتشاؤم ولهذا كثيرا ما يلجا الرومانسيون إلى تصوير مشاعرهم ممزوجةبالطبيعةفهيالملاذ والأنيس والمتنفس والمحاور.
ـــمحاربة نظرية المحاكاة. إذ الأدب عندهمخلق وإبداععن طريقالخيالالجانحوالعاطفةالمتأججة.
ـاهتموابالمضمون والأفكار أكثر منالأسلوب.
-دعواإلىالتحررمن قيودالشكل والتركيز علىالفطرةوالسليقة وفي ظل الرومانسية ازدهرالشعر الغنائي اثر الرومانسيةالغربية في الأدب العربي .-وجد الأدباء العرب في هذا المذهب الذي يتميز بالثورة على كل أشكالالظلم والحرمان متنفسا يعبرون من خلاله عما يجيش في صدورهم من ضيق وعن آمال شعوبهمفي الحرية والعيش الكريم والعدل والمساواة.وقد ظهر هذا التأثر في شكل كتابين نقديينهما:*الغربال*لميخائيل نعيمة*والديوان*الذي ألفهالعقاد بمعية المازني وفي ظل الرومانسية نشأت تنظيما ت أدبية أهمها:
-١الرابطة القلمية أو جماعة المهجر.
**تأسست سنة ١٩٢٠مبزعامة جبران خليل جبران تضمابرز أدباء المهجر مثل نسيب عريضة .إيليا أبي ماضي وميخائيل نعيمة الذي وضع كتاباسماهالغربالسنة ١٩١٣م وهو عبارة عن مجموعة من المقالات تتضمن الأسس النقدية الهامة التي اعتمدعليها الشعراء الرومانسيون .عالج المهجريون مواضيع شتى من حزن وألم وقلق. والشوقإلى الأهل والأوطان وذكر الطبيعة والاندماج فيها وتعمقوا في خبايا النفس البشرية . وكان للأدب المهجري اثر عميق في رقي الأدب العربي . شكلا ومضمونا.
٢- -- مدرسةالديوان:
تأسست في ١٩٢١م يمثلها عبد الرحمنشكريعباسمحمودالعقاد وعبدا لقادرالمازنيوقدساعدهم على تطوير الحركة الأدبية والشعرية خاصة -١-الإطلاعالواسع على أغوار التراث العربي الأصيل . – ٢- الإطلاع الواسع على الآداب الغربية والشعر الانجليزي خاصة .ثار هؤلاء على الشعرالكلاسيكي عند القدماء والمحدثين بزعامة احمد شوقي. تجسد هذا الاتجاه في ديوان شكري {ضوء الفجر }
وقداصطبغ شعره برومانسية حزينة عبرت بصدق عن آلام المجتمع المصري أثناء الاحتلال.
وضمنهذا المنهج النقدي اتجه العقاد والمازني في دعوتهما إلى التجديد فنقد المازني نقدالاذعا المدرسة *الاتباعية *وسخر من شعرائها وازدرى معانيهم المسروقة وخصص بالنقد حافظ إبراهيم وشوقي عندماأصدر كتابا سنة ١٩١٥ فيه مقارنة بين شعر حافظ وشعر شكري . بين أن شعر شكري صادقيعبر بصدق عما يدور في نفس صاحبه ويتحسس آمال النفس وآلامها. أما العقاد فقد انطلقفي حملته النقدية سنة ١٩٢١عندما أصدر كتاب *الديوان* مع المازني وكانت السهام موجهة نحو شوقي.
٣- جماعةابلو:تأسست في سبتمبر ١٩٣٢م بفكرة من الشاعراحمد زكي أبو شاديوالذياخرج لها مجلة تحمل نفس الاسم وقد ترأسهااحمد شوقيللكن المنية اختطفته بعد أيام معدودات فخلفه الشاعر اللبناني خليلمطران. ضمت نخبة من الشعراء من أقطار مختلفة منهم : إبراهيمناجيوعليمحمود طهأبو القاسمالشابيوالتجانييوسفواحمدالشامي ..ورغم افتقار الجماعة لتخطيط فني واختلاف نزعاتها إلا انه غلب غليها الاتجاهالرومانسي . –وقدتميزالأدبالعربي الرومانسي بما يلي : --الصدق – سيطرةالذاتية – الاهتمامبالنفسالإنسانية –تمجيد الألم الذاتي والإنساني – اللجوء إلى الطبيعة التي منحت أشعارهمجدة وابتكارا –الدعوة إلى الخير والحق والجمال ---هذا من ناحية المحتوى
.أما من الناحيةالفنية فقد تميز إنتاجهم الشعري بما يلي : --تجديد وتنويع أساليب التعبيرــــ رقةالألفاظ ووضوحها وعذوبتها .ـــتجنب التراكيب القديمة .فجاءت لغتهم مأنوسة مألوفةقريبة من

لغة التخاطب .ـــإبداع الصور الفنية الجديدة شحنها بالعواطف الحارة ـالاهتمام بالموسيقى الداخلية الناجمة عن انسجام الألفاظ ودقة الصياغة -- مع اختيارالموسيقى الخارجية التي تنسجم مع المضمون..

الأدب المقارن

الأدب المقارن هو فرع من فروع المعرفة يتناول المقارنة بين أدبين أو أكثر ينتمي كل منهما إلى أمة أو قومية غير الأمة أو القومية التى ينتمى إليها الأدب الآخر، وفى العادة إلى لغة غير اللغة التى ينتمى إليها أيضا، وهذه المقارنة قد تكون بين عنصر واحد أو أكثر من عناصر أدبٍ قوميّ ما ونظيره فى غيره من الآداب القومية الأخرى، وذلك بغية الوقوف على مناطق التشابه ومناطق الاختلاف بين الآداب ومعرفة العوامل المسؤولة عن ذلك. كذلك فهذه المقارنة قد يكون هدفها كشف الصلات التى بينها وإبراز تأثير أحدها فى غيره من الآداب، وقد يكون هدفها الموازنة الفنية أو المضمونية بينهما، وقد يكون هدفها معرفة الصورة التى ارتسمت فى ذهن أمة من الأمم عن أمة أخرى من خلال أدبها، وقد يكون هدفها هو تتبع نزعة أو تيار ما عبر عدة آداب... إلخ. وهذا التعريف قد تمت صياغته وبلورته من خلال التعاريف والمفاهيم المتعددة لهذا الفرع من فروع العلم، تلك المفاهيم والتعريفات التى تتباين حسب تباين المدرسة أو الشخصية التى تقود هذا التيار أو ذاك من تيارات البحث المختلفة، وهو يختلف قليلا أو كثيرا عن التعاريف الموجودة فى كتب الأدب المقارن. وقد سرنى أن أجد التعريف الذى أورده كل من "TheFreeDictionary" وموسوعة الـ "Wikipedia" الحرة على المشباك متفقا مع تعريفى هذا، إذ يقول المعجم ببساطة إن الأدب المقارن هو "Study of literary works from different cultures * often in translation * "، كما تقول الموسوعة بنفس البساطة إنه "Critical scholarship dealing with the literatures of several different languages". ومع ذلك نرى معجم الـ "infoplease" المشباكى مثلا ما زال يعرف الأدب المقارن وفى ذهنه المفهوم الفرنسى له، إذ يقول إنه "The study of the literatures of two or more groups differing in cultural background and, usually, in language, concentrating on their relationships to and influences upon each other". فالأدب المقارن، حسب هذا التعريف، يركز على الصلات بين الآداب وعملية التأثر والتأثير اللذين تتبادلهما. وميادين الأدب المقارن متعددة: فقد يكون ميدانه المقارنة بين جنس أدبى كالقصة أو المسرحية أو المقال أو المقامة أو القصيدة أو الملحمة أو الأنقوشة * أى "الإبيجرامة" * فى أدبين مختلفين أو أكثر، وقد يكون ميدانه المقارنة بين الأشكال الفنية داخل جنس أدبى من هذه الأجناس فى أدب ما ونظيراتها فى أدب آخر، كنظام العروض والقافية أو الموشحات مثلا، وقد يكون ميدانه الصور الخيالية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وقد يكون ميدانه النماذج البشرية والشخصيات التاريخية فى الأعمال الأدبية، وقد يكون ميدانه التأثير الذى يُحْدثه كتاب أو كاتب ما فى نظيره على الناحية الأخرى أو مجرد الموازنة بينهما لما يُلْحَظ من تشابههما مثلا، وقد يكون ميدانه المقارنة بين المذاهب الأدبية كالكلاسية والرومانسية والواقعية والرمزية والبرناسية هنا وهناك، وقد يكون ميدانه انعكاس صورة أمة ما فى أدب أمة أو أمم أخرى... وهكذا * انظر فى ذلك فهرس كل من كتاب فان تيجم: "الأدب

المقارن"/ ترجمة سامى الدروبى/ دار الفكر العربى/ القاهرة، وكتاب م. ف. جويار: "الأدب المقارن"/ ترجمة د. محمود غلاب ومراجعة د. عبد الحليم محمود/ لجنة البيان العربى/ القاهرة/ ١٩٥٦/ سلسلة الألف كتاب_ العدد ٤٤، وكتاب د. محمد غنيمى هلال: "الأدب المقارن"/ دار نهضة مصر/ القاهرة/ ١٩٧٧م، وكتاب كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو: "الأدب المقارن"/ ترجمة د. رجاء عبد المنعم جبر/ مكتبة دار العروبة/ الكويت/ ١٩٨٠م، وكتاب د. الطاهر أحمد مكى: "الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه"/ دار المعارف/ ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م، وكتاب د. بديع جمعة: "دراسات فى الأدب المقارن"/ ط٣ * .

عرف الناقد الأمريكي هنري رماك الأدب المقارن: "الأدب المقارن هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى، وذلك من مثل الفنون * كالرسم والنحت والعمارة والموسيقى * والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية * كالسياسة والاقتصاد والاجتماع * ، والعلوم والديانة، وغير ذلك. وباختصار هو مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنساني". ويعرف ميدان الأدب المقارن توجهين أساسيين؛ الأول تمثله تاريخيا المدرسة الفرنسية، أما الثاني فهو اتجاه المدرسة الأمريكية، وكان بعد مؤتمر"شابل هيل" الذي عقد سنة ١٩٥٨،حيث قدم فيه روني ويلك نقدا حادا للمدرسة الفرنسية، رافضا إغراقها في تتبع حقائق التأثير والتأثر دون الاهتمام بالنص في حد ذاته. والأدب المقارن فرع من فروع العلم يُدرسُ من خلاله الأدب القومي من حيث تأثره أو تأثيره في آداب قومية أخرى. وهو بوصفه فرعا من فروع العلم يخرج من منطقة الإبداع الأدبي إلى منطقة دراسة الإبداع الأدبي. كما أن مصطلح * الأدب المقارن * غير دقيق في مدلوله على المراد، لأن الأدب المقارن منهج في الدراسة وليس أدبا إبداعيا، والصواب أن يقال في المصطلح: * الدراسة المقارنة للأدب * أو نحو ذلك من المصطلحات، لكن مصطلح * الأدب المقارن * شاع وذاع وراج بين الباحثين لخفته وسهولته.

أشهر مدارس الأدب المقارن مدرستان: المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية.

المدرسة الفرنسية

وقد ارتبطت بالمنظور التاريخي للأدب، إذ يرى دارسو الأدب الأعمال الأدبية في صورة أعمال منتظمة في نسق تاريخي، ويطبقون مقولات التأريخ وفلسفته ومناهجه في دراساتهم الأدبية. وتبدأ هذه المقولات بمقولة * النسبية الزمانية والمكانية * أي أن لكل زمان ومكان تقاليد وأذواقا ومعايير وأعرافا ونظما سياسية واقتصادية واجتماعية تحكم هذا المكان والزمان، ثم إن هذه االتقاليد والأذواق والمعايير... تتغير بمرور الزمان واختلاف الأمكنة، وعليه؛ فلابد من الرجوع بالعمل الأدبي حين دراسته إلى فضائه الزماني والمكاني، وأن لا نفسره أو نحكم عليه بأعين عصرنا الحاضر، وإنما بأعين معاصريه.

ثم تأتي مقولات التاريخ الأخرى التي يُطبقها أصحاب المدرسة الفرنسية من مثل: السببية، والنشوء والتطور للظواهر الأدبية...، واليقينية وهي تخص العمل الأدبي في توثيقه.

من أشهر أقطاب المدرسة الفرنسية: فان تيجم، فرنسو جويار،رينيه إيتامبل عتالالاةن تاللا

المدرسة الأمريكية

ولعل من أبرز من تزعمها رينيه ويليك الذي يرى ضرورة أن يدرس الأدب المقارن كله من منظور عالمي، ومن خلال الوعي بوحدة التجارب الأدبية والعمليات الخلاقة، أي أنه يرى أن الأدب المقارن هو الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية العنصرية والسياسية، وهو يعيب على المدرسة

الفرنسية أنها تحصر الأدب المقارن في المنهج التاريخي، بينما تتسع الرؤية الأمريكية لتربط بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي، باعتبارهما عاملين ضروريين في الدراسة المقارنة
ويحتاج مصطلح "الأدب المقارَن" * وهو فى الواقع ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسى المعروف :
"La Littérature Comparée" * بعضا من التحليل والتوضيح، وكذلك التسويغ أيضا، فالواقع * كما هو بيّنٌ ظاهر * أننا هنا لسنا بصدد "أدب" بل فرع من فروع "العلم" يدرس الأدب، فكيف إذن حدث هذا؟ إنه الاختصار، أو إذا كان يحلو لك فقل إنه الخطأ الشائع الذى يقال فى مثل هذه الحالة إنه خير من الصواب. والصواب هو أن هذا العلم يقوم بمقارنة الآداب القومية المختلفة والموازنة بينها، ومعرفة ما فيها من عناصر مشتركة أو مختلفة والأسباب المسؤولة عن ذلك، والتعرف على الصلات التى تربطها بعضها ببعض فى حالة وجود مثل تلك الصلات، والمعابر التى انتقل من خلالها عنصر أو أكثر من هذا الأدب أو ذاك إلى غيره من الآداب القومية الأخرى... إذن فنحن لسنا بصدد "أدب" بل بصدد "علم"، اللهم إلا إذا فهمنا كلمة "أدب ,Littérature :
"Literature" بمعناها الواسع، أى "الكتابة"، أو قلنا إن ثمة كلمة محذوفة على سبيل الاختصار، والتقدير: "دراسة الأدب المقارَن"، أو "تاريخ الأدب المقارَن"، أو كما فى الألمانية: "علم الأدب المقارَن ."verglaichende literaturwissen schaft: وهناك تسميات أخرى لم يُكْتَب لها التوفيق والانتشار مثل: "التاريخ المقارِن للآداب" أو "تاريخ الآداب المقارَنة" أو "التاريخ الأدبى المقارِن"، أو "تاريخ الآداب المقارِن"، أو "الآداب الحديثة المقارَنة" أو "الأدب العالمى"، أو "الأدب بالمقارنة"، أو "الأدب بطريق المقارنة"، وذلك رغم ما تتمتع به بعض التسميات من اختصار ودقة كمصطلح "مقارنة الأدب" * وهى التسمية التى يستعملها الأندونيسيون * ، أو "المقارنة الأدبية" الذى عنون به د. أحمد كمال زكى كتابا له فى هذا الموضوع، و"المقارنة بين الآداب" الذى اتخذه العقاد عنوانا لأحد مقالاته فى مجلة "الكتاب" المصرية فى ١٩٤٨م، والذى أقترح أن يُخْتَصَر إلى "مقارنة الآداب" طلبا لمزيد من الخفة على الذهن واللسان كما تقتضى طبيعة المصطلح، ومن ثم يكون أسهل تداولا لمن يريد. وهناك "خطاب المقارنة"، الذى اقترحه عز الدين المناصرة فى مقاله: "الرائد التاريخى للأدب المقارن فى الوطن العربى" المنشور فى كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحى الخالدى- إدوارد سعيد- عز الدين المناصرة- حسام الخطيب"/ فريال غزولى وآخرون/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ سلسلة "كتابات نقدية"- العدد ١٠٢/ ٢٠٠٠م/ ٥- ٥٢- ويجد القارئ اقتراح الكاتب باستبدال المصطلح ومسوغاته فى ص ١٣ * ، وكذلك مصطلح "النقد المقارن" للكاتب نفسه * انظر مقال خديجة بن شرفى المنشور فى الكتاب السابق/ ١١١- ١٣٧- ويجد القارئ الكلام عن اقتراح الكاتب باستبدال المصطلح فى ص ١١٧، ١٢٠، ١٣٠ * . وقد اختصر الدكتور أحمد كمال زكى مصطح "الأدب المقارن" إلى كلمة واحدة فقط هى "المقارن"، مستعملا النعت وحده دون المنعوت. ومن يدرى؟ فقد تشيع مع الأيام هذه التسمية وتحلّ الكلمة الواحدة محل الكلمتين، على عادة الذهن واللسان البشرى اللذين يميلان فى أمور الواقع العملى إلى الاختصار عند كثرة التكرار، وبخاصة عن طريق الاستعاضة عن النعت والمنعوت معًا بالنعت قائمًا برأسه. أما المصطلح الإنجليزى فلا يستخدم اسم المفعول "compared" : * من الفعل
:compare"يقارن" كما هو الحال فى المصطلح الفرنسى * ، بل صفة النسب :
"comparative"، وهو ما يمكن ترجمته بـ"الأدب المقارَنىّ" أو "الأدب التقارُنىّ" أو "أدب المقارنة" * انظر فى مشكلة المصطلح د. محمد غنيمى هلال/ الأدب المقارن/ دار نهضة مصر/ ١٩٧٧م/ ١٥- ١٦، ود. الطاهر أحمد مكى/ الأدب المقارن- أصوله وتطوراته ومناهجه/ ١٩٤، ود.

عطية عامر/ دراسات فى الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م/ الفصل الأول كله بدءا من ص ١٢، ود. أحمد درويش/ الأدب المقارن- النظرية والتطبيق/ ط ٢/ دار الثقافة العربية/ ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م/ ٣- ٤، ود. على شلش/ الأدب المقارن بين التجرتين الأمريكية والعربية/ دار الفيصل الثقافية/ الرياض/ ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م/ ١١٣ * ، ود. إبراهيم عبد الرحمن محمد/ الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق/ الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان/ ٢٠٠٠م/ ٥- ٦ * . نخلص من هذا إلى القول بأن مصطلح "الأدب المقارن"، الذى استعمله خليل هنداوى وفخرى أبو السعود على التوالى فى مقالاتهما بمجلة "الرسالة" فى عام واحد * هو عام ١٩٣٦م * بفارق ثلاثة أشهر تقريبا، كان هو المصطلح الذى قُدِّر له الشيوع بل الانتشار الكاسح على مدار هذه العقود السبعة، حتى الآن على الأقل. وقبل أن أغادر هذه النقطة أود أن أوجّه الالتفات إلى أن د. على شلش يرى أن صاحب هذا المصطلح فى الحالتين هو أحمد حسن الزيات لا هنداوى ولا أبو السعود، وإن لم يقدم دليلا قاطعا على ذلك، بل استنتجه مجرد استنتاج، قائلا إن الزيات قد أضاف إلى العنوان الأصلى لكل من الكاتبين مصطلح "الأدب المقارن" * انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية"/١١٤- ١١٥ * ، أما د. حسام الخطيب فقد عزا إلى هنداوى استخدام المصطلح لأول مرة، على حين جرد أبو السعود من قصد استخدامه بعد هذا بقليل فى مقالاته فى نفس الموضوع، ناسبا إلى الزيات أنه هو واضع ذلك المصطلح فى عناوين المقالات المذكورة * انظر كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا/ ١٥٣- ١٥٨ * .

وتشترط المدرسة الفرنسية، كما ألمحنا، أن تكون هناك صلات تاريخية بين العملين أو الظاهرتين أو الأدبين المراد مقارنتهما، بيد أن هذا شرطٌ تحكمىٌّ، أو قل: إنه شرط غير مُلْزِم ولا لازم، والمهم أن تكون المقارنة بين أدبَىْ أمتين مختلفتين، سواء كُتِب هذان الأدبان بلغتين مختلفتين كما هو الغالب أو كانا يصطنعان ذات اللغة كما هو الحال مثلا بين الأدب الإنجليزى والأدب الهندى المكتوب بلغة جون بول، أو بين الأدب الفرنسى والأدب الجزائرى المصبوب فى قالب لسان الفرنسيس... إلخ. إن المراد هو تمتين العلاقات الأدبية بين الأمم والشعوب المختلفة واكتشاف أوجه التشابه والاختلاف لديها فى الذوق والإبداع وتتبع المسارات التى انتقلت عن طريقها التأثيرات الأدبية من أمة إلى أخرى فى حالة وجودها وإمكان تتبعها. وإذا كانت المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن تركز بوجه عام على الصلات التى ثبت وجودها فعلا بين الأمم والشعوب، فهل هناك ما يمنع أن نمد هذا الاهتمام إلى المستقبل فنستشرف وجود مثل هذه الصلات أو نعمل على خلقها خلقا؟ بل هل هناك ما يقطع بعدم وجود علاقة بين عملين أو ظاهرتين أو تيارين أدبيين لم يتضح لنا أنه كانت بينهما يوما هذه العلاقة؟ لا أظن. ذلك أن من الممكن جدا أن يكون موليير على سبيل المثال قد سمع بـ"بخلاء" الجاحظ بطريقة أو بأخرى حين ألّف مسرحيته الشهيرة: "البخيل"، وأن يكون لامارتين على علم بطريقةٍ أو بأخرى بقصيدة المتنبى أو البحترى عن البحيرة، كأن يكون قد سمعها أو سمع أبياتا منها مترجَمةً إلى الفرنسية ولو شفويا، أو على الأقل سمع بموضوعها أو أسلوبها الفنى مجرد سماع من أحد المستشرقين أو العرب، وأن هذا أحد البواعث التى دفعته إلى نظم قصيدته فيها، وبخاصة أنه كان مفتونا بالشرق العربى وزار سوريا وفلسطين ولبنان وسجل هذه الرحلة فى كتاب من أربعة أجزاء هو"Voyage en Orient" ، وتمنى لو بقى فى بلاد الأَرْز طول حياته، بل لقد قيل إنه ذو أصول عربية. وقد يكون تأثَّر فى نظمه تلك القصيدة بشاعر آخر فرنسى أو غير فرنسى كان قد تأثر بدوره بإحدى القصيدتين العربيتين أو بهما معا. وربما كان تأثير المتنبى أو البحترى سلبيا، بمعنى أن الشاعر الفرنسى لم يستحسن الطريقة التى تناول بها الشاعر العربى موضوعه أو بعض صوره

الخيالية أو السياق الذى نظم فيه عمله أو الجو النفسى الذى سيطر عليه أو الغرض الذى نظم قصيدته من أجله... إلخ. ترى هل كان هناك قبل آسين بلاثيوس، بل إلى ما بعد وفاة ذلك المستشرق الإسبانى ببضعة أعوام، من كان يعرف أن "قصة المعراج" قد تُرْجِمَتْ إلى عدة لغات أوربية منها اللاتينية قبل أن يكتب دانتى "كوميدياه الإلهية"؟ لقد تعرض بلاثيوس لهجوم شديد ومعارضة عنيفة عندما طلع على الناس بأن دانتى قد تأثر بتلك القصة، إلى أن اكتشف أحد المستشرقين بعد رحيله بسنوات خمس لا غير أن تلك القصة قد تُرْجِمَت فعلا قبل وضع دانتى عمله المذكور، مما يؤكد أنه قد قرأها قبل إبداعه لذلك العمل؟ * انظر د. الطاهر أحمد مكى/ الأدب المقارن- أصوله وتطوره ومناهجه/ دار المعارف/ ١٤٠٧ هـ- ١٩٨٧م/ ٢١٨- ٢١٩ * . ولنفترض أننا كنا موقنين تمام الإيقان أنه لم تكن هناك قط مثل تلك العلاقة ولو على سبيل الاحتمال، أفلا تستحق المقارنة بين الذوقين والأسلوبين وتقويم العناصر الفنية فى الأثرين الأدبيين أن نقوم بمثل تلك المقارنة، على الأقل تنشيطًا لعملية الأخذ والرد بين الأدبين وتلقيحًا لكل منهما بعناصر القوة والجمال فى الآخر وإغناءً لعملية الإبداع والتذوق بهذه الطريقة، ومن ثم قيام صلات أدبية بينهما تُخْلَق خلقا من هذا السبيل، واستكشافًا للعوامل التى تقف خلف نقاط القوة أو الضعف، وهل هى راجعة إلى ظروف المبدع الشخصية أو هى بالأحرى ترجع إلى خصائص البيئة والأمة التى ينتسب إليها؟ أم ترى ينبغى أن ننتظر قيام مثل تلك الصلات أوّلاً، حتى إذا قامت وتيقَّنّا من قيامها ووقوع التأثير والتأثر بين الطرفين فعندئذ، وعندئذ فقط، يمكننا أن نتقدم ونقوم بعملية المقارنة؟ أما أنا فأحبّذ مبادرة الأمور والعمل على خلق مثل تلك الصلات عن طريق المقارنات الاستباقية هذه، ومن ثم لا أجد أية غضاضة فيما صنعه شفيق جبرى مثلا فى مقالاته فى مجلة "الثقافة" المصرية فى ١٩٣٩م من المقارنة النقدية بين "بحيرة" كل من البحترى ولامرتين والأخرى، وبين "بخلاء" الجاحظ و"بخيل" موليير، ولا ما صنعه د. صفاء خلوصى من المقارنة بين البحيرتين العربية والفرنسية، ولا ما صنعه د. عبد الرزاق حميدة فى كتابه: "الأدب المقارن" حين وازن بين "رسالة الغفران" للمعرى و"الكوميديا الإنسانية" لدانتى مقارنة جمالية خالصة، فلا حديث عن تأثر أو تأثير بين العملين. ثم ألا يستحق البحث عن السر فى وجود تشابه بين عملين أدبيين دون أن يكون بينهما أية صلةٍ عناءَ المقارنة بينهما تأكيدًا بأن هناك ضروبا من التشابه بين البشر على اختلاف بيئاتهم وثقافاتهم وأجناسهم؟

يُعدُّ مصطلح * الأدب المقارن * comparative literature مصطلحاً خلافياً لأنه ضعيف الدلالة على المقصود منه. وقد نقده كثير من الباحثين ولكنهم في النهاية آثروا الاستمرار في استعماله نظراً لشيوعه. فمثلاً عدّه بول فان تييغمPaul Van Tieghem * ر * مصطلحاً غير دقيق، واقترح مصطلحات أخرى أقرب دلالة إلى موضوعه مثل: * تاريخ الأدب المقارن * ، و * التاريخ الأدبي المقارن * ، و * تاريخ المقارنة * . واقترح ماريوس فرانسوا غويار M.F.Guyardمصطلحاً بديلاً هو * تاريخ العلاقات الأدبية الدولية * . والملاحظ أن كلمة * تاريخ * هي المضافة في مختلف الاقتراحات البديلة، ذلك أن الأدب المقارن هو في الأصل تاريخ للعلاقات المتبادلة بين الآداب وللصلات والمشابهات المتجاوزة للحدود اللغوية والجغرافية، وفيما بعد أضيفت الحدود المعرفية.

وعلى أية حال يبدو أن افتقار المصطلح إلى الدقة كان له بعض فضل في الإبقاء على وحدة هذا النسق المعرفي وفي مقدرته على استيعاب مناطق معرفية جديدة، أخذت تدخل نطاقه بعد منتصف القرن العشرين.

وترجع نشأة الأدب المقارن إلى العقد الثالث من القرن التاسع عشر، وربما إلى سنة ١٨٢٧ حين بدأ الفرنسي أبل فييمان Abel Villemain يلقي محاضرات في السوربون بباريس حول علاقات الأدب الفرنسي * ر * بالآداب الأوربية الأخرى. والجدير بالذكر أنه استعمل فيها مصطلح * الأدب المقارن * وإليه يعود الفضل في وضع الأسس الأولى لمنطقه ومنطقته، في وقت بدأ يشهد تصاعد اهتمام العلوم الإنسانية في أوربة بالبعد المقارني في المعرفة، إذ نشأ * القانون المقارن * و * فقه اللغة المقارن * و * علم الاجتماع المقارن * وغيرها. وتعدُّ فرنسة المهد الأول للأدب المقارن، إذ استمرت تطوراته بعد فييمان، وكان لذلك عوامل لغوية وسياسية واجتماعية وثقافية متداخلة أدّت إلى أن يكون الفرنسيون أول من تنبّه إلى قيمة التراث المشترك بينهم وبين المناطق الأوربية الأخرى، مما خلق الأساس الأول للتفكير المقارني.

وفي البدء كان التطور بطيئاً، فبعد فييمان ظهر جان جاك أمبير Ampére وألقى في مرسيلية سنة ١٨٣٠ محاضرات في الأدب المقارن لفتت إليه الأنظار وأتاحت له أن ينتقل بعد ذلك بسنتين إلى باريس ليلقي محاضرات حول علاقات الأدب الفرنسي بالآداب الأجنبية. وفي سنة ١٨٣٥ ظهرت مقالات فيلاريت شال Chales على صفحات مجلة باريس مؤكدة العلاقات المتينة بين الآداب الأوربية.

وعند نهاية القرن التاسع عشر أخذت تتلاحق التطورات وظهر جوزيف تكست Texte في ليون * ١٨٩٦ * وحاضر في الأدب الأوربي، وخلفه على منبر ليون فرنان بالدنسبرجيه F.Baldensperger الذي ألف كتابه * غوتة في فرنسة * سنة ١٩٠٤، ثم سُمي أستاذاً في السوربون حينما أحدث فيها كرسي للأدب المقارن سنة ١٩١٠ وظهرت بعد ذلك مجلات وفهارس، وعرف الأدب المقارن طريقه إلى التطور النسقي منذ مطلع القرن العشرين. وإلى جانب فرنسة سجلت بعض البلدان الأوربية إسهاماً نسبياً في نشأة الأدب المقارن، وكانت إسهاماتها تتزايد مع تزايد نزعة * العالمية * في المعرفة ومع تزايد قوة الاتصالات والمواصلات في العالم. وقد ظهر أول كتاب في بريطانية عن الأدب في أوربة بين عامي ١٨٣٧- ١٨٣٩، لهنري هالام H.Hallam, غير أن التطورات بعده كانت شديدة البطء. وفي ألمانية تأخر ظهور الأدب المقارن حتى ثمانينات القرن التاسع عشر، واشتُهر من مؤسيسه ك مورهوف K.D.Morhof وشميدت Schmidt كارييه M.Carriére, ولم يدخل الأدب المقارن نطاق الدراسة المنظمة إلا بعد سنة ١٨٨٧ بفضل ماكس كوخ Max Koch الذي أصدر مجلة * الأدب المقارن * . ولكن دخول الأدب المقارن إلى مناهج الجامعة لقي معارضة شديدة وتأخر حتى مطلع القرن العشرين.

وتعرقل ظهور الأدب المقارن في إيطالية بسبب حدة النزعة القومية. وفي عام ١٨٦١ أمكن إنشاء كرسي له في جامعة نابولي. ولكن كروتشهB.Croce * ر * تصدى للأدب المقارن وشنّ على أنصاره حملة قوية وحاول تسفيه منطقه، وبذلك كان له أثر في تاريخ تطور الدراسة المقارنة في إيطالية بسبب ما كان يتمتع به من نفوذ فكري.

وإذا كانت نهاية القرن التاسع عشر قد شهدت تطور الأبحاث التطبيقية في الأدب المقارن وبدء الاعتراف به في الجامعات فإن بداءة القرن العشرين شهدت تأسيس الوعي النظري لمنهج الأدب المقارن. وقد تابعت فرنسة تطورها السباق فنشأت فيها كراسٍ جديدة للأدب المقارن في الجامعات. ومنذ سنة ١٩١١ أخذ فان تيغم ينشر مقالات نظرية في المنهج المقارني. وفي عقد واحد تبلورت نظرته إلى الأدب المقارن في مقالاته في مجلة * الأدب المقارن * ورصيفتها مجلة * مكتبة الأدب المقارن * .

وفي عام ١٩٣١ أصدر فان تييغم أول كتاب نظري عرفه العالم بعنوان * الأدب المقارن * ، وظل هذا الكتاب مرجعاً أساسياً في بابه حتى اليوم، وترجم إلى عدد كبير من اللغات، ومنها اللغة العربية في منتصف القرن العشرين. وتتابعت بعد ذلك المؤلفات الفرنسية في الأدب المقارن نظرية وتطبيقاً، ومن أشهرها كتاب غويار * الأدب المقارن * عام ١٩٥١ وترجم كذلك إلى العربية عام ١٩٥٦. وبدءاً من هذا التاريخ أخذت تظهر في فرنسة تحديات لما يمكن تسميته بالنظرية الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن، وكان أبرزها الهجوم الحاد الذي شنّه رنيه إيتيامبل **R.Etiemble** على فان تييغم وغويار، وظهر بعد ذلك في كتابه * الأزمة في الأدب المقارن * .

وقد تعثر الأدب المقارن في الدول الأوربية الأخرى ولم يصب تطوراً في بريطانية ربما حتى تسعينات القرن العشرين وكذلك كان شأن ألمانية وإيطالية والاتحاد السوفييتي. وإن كان ملاحظاً أنه ابتداء من الستينات انتعش الأدب المقارن في القارة الأوربية والعالم كله، وذلك مع ازدياد نشاط الرابطة الدولية للأدب المقارن **AILC.** وزاد من قوة هذا التطور النشاط الأمريكي المتسارع في مجال البحث المقارني وفي المؤتمرات الدولية، والحق أنه في سنوات معدودات حقق المقارنون الأمريكيون حضوراً مرموقاً في مختلف أوجه البحث المقارني مع أن الولايات المتحدة دخلت متأخرة نسبياً في حقل الأدب المقارن. ومن أجل استكمال الخريطة العامة لنشأة الأدب المقارن تحسن الإشارة إلى التواريخ الرئيسية التالية:

١٨٨٩ تولى تشارلز جيلي **C.M.Geyley** تقديم مادة النقد الأدبي المقارن في جامعة ميشيغن، ثم انتقل إلى جامعة كاليفورنية وأنشأ عام ١٩٠٢ قسماً للأدب المقارن. ١٨٩٠-١٨٩١ أنشأت جامعة هارفرد أول كرسي للأدب المقارن في أمريكة، تحول عام ١٩٠٤ إلى قسم كامل. وفي سنة ١٩٤٦ تولى رئاسته هاري ليفين **Harry Levin** وأعاد النظر في برامجه، وخلفه ولتر كايزر **W.Kaiser.**

١٩٠٢ جرى إحياء كرسي قديم للأدب العام يعود إلى سنة ١٨٨٦ في جامعة كورنل **Cornell** على يد كوبر الذي أصبح فيما بعد رئيساً لقسم كامل للأدب المقارن فيها من ١٩٢٧- ١٩٤٣.

على أن دراسة الأدب المقارن في أمريكة ظلت حتى العشرينات مختلطة بـ * الأدب العام * و * أدب العالم * و * الروائع * و * الإنسانيات * . وفي الأربعينات بدأ يظهر تميزه في الجامعات وصاحب ذلك ظهور مجلات للأدب المقارن في عدة جامعات مثل أوريغون **Oregon** عام ١٩٤٩. ومن أهم التطورات في هذا المجال صدور المجلد الأول من * الكتاب السنوي للأدب العام والمقارن * **Yearbook of General and Comparative Literature** وذلك عن جامعة * نورث كارولينة * عام ١٩٥٢.

وفي عام ١٩٦١ انتقلت إدارة الكتاب إلى جامعة إنديانة **Indiana,** وما زال يصدر عنها حتى اليوم.

ومنذ الخمسينات بدأت تتوالى الكتب الجامعية في الأدب المقارن، وتسود فيها طريقة التأليف الجماعي أو الدراسات المجموعة، وتتنوع مادة هذه الكتب بين النظرية والتطبيق كما تتنوع وجهات النظر. ومن أبرز التطورات في تاريخ الأدب المقارن تأسيس الرابطة الدولية للأدب المقارن عام ١٩٥٥- وتعقد هذه الرابطة مؤتمراتها العامة كل ثلاث سنوات ولها نشاطات متنوعة، وقد عقد مؤتمرها الأول في البندقية بإيطالية. ومنذ ذلك الحين انحصرت مؤتمراتها واجتماعاتها في العواصم الغربية، حتى عام ١٩٩١ عندما عقد مؤتمرها الثالث عشر في طوكيو، وفي ذلك إيذان بتزايد إسهام اليابان في الأدب المقارن، وبخروج الرابطة جغرافياً من بوتقة الغرب. على أن الأدب المقارن بقي

حتى اليوم علماً غربياً، وبقي إسهام المنظومة الاشتراكية فيه محدوداً، وأقل منه إسهام البلدان النامية.

ومنذ البدء اختلط مفهوم * الأدب المقارن * بمفهومي * الأدب العام * و * الأدب العالمي * . والملاحظ أنه حتى نهاية الثمانينات وبعد كل ذلك التطور المهم الذي حققه الأدب المقارن، ما زالت هذه المفهومات مختلطة حتى في بعض الجامعات العريقة. ومن هنا كان الربط الدائم بين الأدب المقارن والأدب العام في تسميات الأقسام الجامعية في دول أوربية كثيرة. كذلك يلاحظ أن الكتاب السنوي الأمريكي ما زال يحمل تسمية الأدب العام إلى جانب الأدب المقارن. وقد آن أوان التفريق بين هذه الحقول المعرفية الثلاثة.

فالأدب العالمي world literature مصطلح من وضع غوته * ر * ، وكان ينطوي على حلم بزمان تصير فيه كل الآداب أدباً واحداً. ولكنه تحول بالتدريج إلى الدلالة على تلك السلسلة الذهبية من الأعمال الأدبية التي قدمتها قرائح من مختلف شعوب العالم، وترجمت إلى اللغات المختلفة، واكتسبت صفة الخلود، وارتفعت إلى مصاف الروائع classics المعترف بقيمتها الفنية والفكرية في كل أنحاء العالم، وبالطبع تنضوي هذه الروائع تحت تخصصات الأدب المقارن. والملاحظ أن سلسلة الروائع العالمية ظلت حتى ستينات القرن العشرين تحت تأثير المركزية الأوربية Euro-centralism, ولكنها أخذت تتسع بالتدريج لبعض الأعمال خارج نطاق الغرب، ربما بتأثير نمو التبادل الثقافي والتوسع في مفهوم الجوائز الأدبية العالمية.

أما الأدب العام general literature فمصطلح استعمل غالباً لوسم تلك الكتابات التي يصعب أن تُصنَّف تحت أي من الدراسات الأدبية والتي تبدو ذات أهمية متجاوزة لنطاق الأدب القومي. وهي أحياناً تشير إلى الاتجاهات الأدبية أو المشكلات أو النظريات العامة في الأدب، أو الجماليات. كما صُنِّفت تحت هذا العنوان مجموعات النصوص والدراسات النقدية والتعليقات التي تتناول مجموعة من الآداب ولا تقتصر على أدب واحد. وهكذا يتطابق الأدب العام أحياناً مع مبادئ النقد ونظرية الأدب، أي مع كل دراسة أدبية تركز على التنظير ولا تقتصر أمثلتها على أدب واحد.

ويقل استعمال مصطلح * الأدب العام * اليوم ويكاد ينحصر في الدلالة على أنواع متفرقة من الدراسات الأدبية التي يصعب أن تُصنف في نطاق الأدب القومي أو العالمي أو المقارن.

ولم تزل الخلافات بشأن منطق الأدب المقارن ومنطقته قائمة حتى اليوم وإن كانت تضيق تدريجياً لتفسح في المجال لمفهوم مشترك سيجري تحديد عناصره هنا بعد استعراض تاريخيّة اتجاهات الأدب المقارن.

إن المفهوم الأصلي للأدب المقارن هو مفهوم ما يسمّى جوازاً * المدرسة الفرنسية التقليدية * ، إذ حدد مؤسسها الفعلي بول فان تييغم الأدب المقارن * بأنه دراسة آثار الآداب المختلفة من ناحية علاقاتها بعضها ببعض * كما أكد جان ماري كاريه أن الأدب المقارن يعتمد على مفهوم التأثر والتأثير من خلال الصلات بين الآداب أو الأدباء من بلدان مختلفة، واستبعد المقارنات غير القائمة على الصلات من منهجية الأدب المقارن. كما رفض كل من كاريه وغويار فكرة التطابق بين الأدب العام والأدب المقارن. وعدّ غويار الأدب العام والأدب العالمي * مطمعين غَيْبييّن * وآثر أن يسمي الأدب المقارن، تاريخ العلاقات الأدبية الدولية. وقد تمسكت هذه المدرسة بالمنهجية التاريخية الصارمة، وحاولت تمييز منهجية الأدب المقارن ومنطقه ومنطقته من سائر الدراسات الأدبية واقتربت من العلمية والحياد، وتناولت أحياناً بمهارة، وأحياناً بآلية جامدة، مسائل مثل الشهرة الأدبية والنفوذ مثل غوتة في فرنسة، وطوّرت منهجاً يذهب إلى أبعد من جمع المعلومات التي تتعلق

بالمراجعات والترجمات والتأثيرات ليتفحص الصورة الفنية ومفهوم كاتب معيّن في وقت معيّن إلى جانب عوامل النقل المتعددة كالحوليات والمترجمين والصالونات والمسافرين، وكذلك وجّهت انتباهها إلى عوامل التلقي والجو الخاص والوضع الأدبي الذي أدخل فيه الكاتب الأجنبي، وبالإجمال : * فقد تم جمع كثير من الشواهد عن الوحدة الصميمة بين الآداب الأوربية خاصة، كما ازدادت معرفتنا بالتجارة الخارجية للأدب * .

غير أن هذه المدرسة ما كادت تستوي على قدميها وتحقق وجوداً أكاديمياً معترفاً به حتى انبثقت من أحشائها أصوات معترضة تنكرها أشد إنكار، وقام رنيه إيتيامبل في الخمسينات، على رأس مجموعة من الكتاب اليساريين، بمهاجمة هذه المدرسة على أساس أنها تمثل المركزية الأوربية الاستعمارية وأنها قدمت آداب العالم جميعاً كما لو كانت منبثقة من بحر الآداب الأوربية أو منصبةً فيه، ولم تُعط آداب آسيا وإفريقية وأمريكة اللاتينية حقها من البحث والاستقصاء. وقد هاجم إيتيامبل زميله غويار واتهمه بالتعصب الإقليمي والقومي وتركيز كل أضواء التأثير على الأدب الفرنسي، وطالب المقارنين أن ينحّوا جانباً * كل شكل من أشكال الشوفينية والإقليمية وأن يعترفوا أخيراً أن حضارة الإنسانية التي جرى في سياقها تبادل القيم على مدى آلاف السنين لا يمكن أن تُفهم أو تتذوق من دون إشارات متواصلة إلى هذه التبادلات التي تقتضي تركيبتها منا ألاّ نركّز نظام بحثنا حول لغة واحدة معينة أو بلد واحد معيّن * .

وابتداء من الستينات بدأت الأفكار الأمريكية ذات الطابع العملي والانفتاحي تسيطر على ساحة الأدب المقارن. وقدم رينيه ويلك نظرات تركيبية شمولية وفي الوقت نفسه انبرى هنري رِماك H.Remak بتقديم اتجاه جاد للخروج من المعضلة، وذلك في مقالة منقحة ومزيدة ومفصلة عام ١٩٧١، وفيها راجع مفهومات الأدب المقارن واتجاهاته بنفسٍ علمي جريء ومسؤول وانتهى إلى توسيع منطقه ومنطقته على النحو التالي:

* الأدب المقارن هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معيّن، ودراسة العلاقات بين الأدب ومجالات أخرى من المعرفة والاعتقاد مثل الفنون كالرسم والنحت والعمارة والموسيقى، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية كالسياسة والاقتصاد والاجتماع، والعلوم، والديانة، وغير ذلك. وباختصار هو مقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنساني * .

ويلاحظ على هذه التعريف: أنه ينطلق من فكرة التأثر والتأثير ليتجاوزها إلى المشابهة أي أنه يركز على العلاقات ولا يجعلها شرطاً لازماً، وأنه يضيف بعداً جديداً إلى منطقة الأدب المقارن بدفعه إلى دراسة العلاقات بين الأدب وحقول المعرفة الأخرى ولاسيما الفنون. وبذلك يسجل نقطة إضافية شديدة الأهمية. وقد بدا رماك متساهلاً في موضوع صلة الأدب المقارن بالتذوق الأدبي، ولكنه بالنتيجة احتفظ بجوهر منطق الأدب المقارن وهو دراسة الأدب خارج حدوده الجغرافية واللغوية والمعرفية. وتبدو نظرية رماك أكثر قبولاً اليوم في العالم.

ومن الملاحظ أن بلدان أوربة الشرقية لم توجه عناية خاصة للأدب المقارن، وكانت منطلقاتها بوجه عام مستوحاة من ثورة إيتيامبل. وتُعدُّ هنغارية ويوغسلافية أكثرها احتفاءً بالأدب المقارن.

والملاحظ أنه جرى دائماً تساؤل حول وظيفة الأدب المقارن وامتحان لها. ومثل هذا التساؤل لا يتم عادة إلا على الحقول المعرفية المستجدة، ذلك أن العلوم لا تقدم نفسها تقديماً نفعياً مباشراً. ومع ذلك يمكن القول إن الأدب المقارن:

- يقدم فهماً للأدب أفضل وأكثر شمولاً وأقدر على تجاوز جزئية أدبية منفصلة أو عدة جزئيات معزولة.

- ويميز ما هو محلي وما هو إنساني مشترك.
- ويحدد الصلات والمشابهات بين الآداب المختلفة وبين الأدب وحقول المعرفة الأخرى.
- ويسهم في تخليص الأقوام من النزعة الشوفينية والنرجسية المسيطرة في مجال الآداب القومية المختلفة.
- ويقدم للنقد الأدبي ودارسي الأدب فرصة ممتازة لتوسيع آفاق معرفتهم وتوثيق أحكامهم حتى الجمالية منها، لأن المقارنة تبقى أقوى أسلحة الناقد إقناعاً.
- ويقدم فرصة ممتازة لتطور نظرية أدبية قائمة على فهم طبيعة امتدادات الأدب خارج حدوده.

وقد جرت الإشارة في ثنايا البحث إلى أعلام الأدب المقارن البارزين وإلى أبرز المؤسسات والمنظمات والمجلات التي تُعنى به وتضع نفسها في خدمة مجالاته.

وإذا انتقل الدارس إلى الأدب العربي وجد أن الأدب المقارن حقل معرفي فتي لا تكاد تبين له أصول في التراث الأدبي القديم، ذلك أنه كان لدى العرب في الماضي اعتداد خاص باللغة والشعر وإشاحة نسبية عن آداب الأمم الأخرى، مما أدّى إلى أن يكون نشاطهم في حقل التبادل الأدبي أقل من نشاطهم في الحقول المعرفية الأخرى كالعلوم والفلسفة على أن غير العرب تأثروا تأثراً واضحاً بالأدب العربي فدرسوه وألّفوا على غراره. وفي عصرنا الحاضر ما زال هذا التيار من الاعتداد بالأدب واللغة فاعلاً بحيث يخلق رأياً عاماً لا يستريح إلى المقارنات مع الآداب الأخرى ويجهد في تأكيد الأصول العربية للفنون الأدبية الوافدة كالقصة والمسرح. ومن الملاحظ أن معظم الأدباء البارزين في عصر النهضة كانوا أكثر انفتاحاً في مجال التفاعلات الأدبية، ووضعوا أساساً لنهضة الأدب المقارن في عصرنا. وكان لرواد النهضة الأدبية في الشام أثر كبير في الاستنارة الأدبية، وهكذا لمعت، إلى جانب بناة النهضة من أبناء الكنانة مثل رفاعة الطهطاوي * ر * وعلي مبارك * ر * والشيخ حسن المرصفي، أسماء شامية مبكرة في مجال المقارنة مثل أديب إسحاق * ر * وأحمد فارس الشدياق * ر * ونجيب الحداد، وتميز من بينهم علمان بارزان، هما سليمان البستاني * ر * وروحي الخالدي * ر * ، وضعا حجر الأساس للبحث التطبيقي في الأدب المقارن على الرغم من أنهما لم يشيرا إلى المصطلح بكلمة واحدة.

وتتلخص جهود البستاني في هذا الحقل بتعريب * الإلياذة * الذي استغرق منه ثماني سنوات * ١٨٨٧- ١٨٩٥ * وبمقدمتها المقارنية التي استغرقت منه ثماني سنوات أخرى، وقد أنجز شروح الإلياذة ومقدماتها في ٢٠٠ صفحة أواخر سنة ١٩٠٣- وأجرى البستاني مقارنات جريئة بين الملحمة اليونانية والشعر القصصي العربي وأكد وجود ملاحم عربية قصيرة تختلف عن الملاحم الإفرنجية الطويلة، وانطلق من هذه المقارنة للتوصل إلى أحكام شاملة تتعلق بالشعر الجاهلي والشعر اليوناني القديم، وحكم لصالح الشعر الجاهلي، وأشار بعد ذلك إلى التشابه بين عبقرية ابن الرومي * ر * وعبقرية هوميروس * ر * . وكذلك كتب البستاني مقالاً حوى شيئاً من تاريخ الشعر عند العرب والإفرنج. وهكذا يكون البستاني صاحب سبق لا ينكر في مجال الدراسة المقارنة، وإن كانت مقارناته تدل على أن ثقافته الأصلية كانت عربية تقليدية وأن ما قرأه من أفكار أدبية غربية ليس أكثر من نوافذ صغيرة للمقارنة.

وعند منعطف القرن التاسع عشر، على أية حال، ساد مناخ عام للمقارنة، أسهم فيه الشاعر أحمد شوقي * ر * ، وكتاب مثل خليل ثابت وأسعد داغر ونقولا فياض * ر * ويعقوب صروف * ر * ، وحملت مجلة * المقتطف * آنذاك رسالة الوعي المتفتح.

وإذا ترك الدارس الأشخاص وانتقل إلى الأعمال المفردة فإنه يجد أن الكتاب العربي الأول المكرس للأدب المقارن التطبيقي هو كتاب * تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوغو * للكاتب المقدسي روحي بن ياسين الخالدي. وقد نُشر الكتاب مقالات متسلسلة في مجلة * الهلال * بين سنتي ١٩٠٢-١٩٠٣،ثم طبعته دار الهلال سنة ١٩٠٤ وطبع ثانية سنة ١٩١٢، وأعيد طبعه سنة ١٩٨٥.

وهذا الكتاب مؤلف نوعي في الأدب المقارن التطبيقي لا تنقصه سوى التسمية المقارنية، وتتصدره على الغلاف الفقرة المقارنية التالية:

* وهو يشتمل على مقدمات تاريخية واجتماعية في علم الأدب عند الإفرنج وما يقابله من ذلك عند العرب إبان تمدنهم إلى عصورهم الوسطى، وما اقتبسه الإفرنج عنهم من الأدب والشعر في نهضتهم الأخيرة وخصوصاً على يد فكتور هوغو. ويلحق بذلك ترجمة هذا الشاعر الفيلسوف ووصف مناقبه ومواهبه ومؤلفاته ومنظوماته وغير ذلك * .

وكتب الخالدي مقدمة للكتاب بالفرنسية تنبئ عن حسه المقارني. وأورد في كتابه مقارنات ومقابلات ودراسات للتبادلات الأدبية بين العرب والفرنجة، وترجمات وتعليقات، تدل كلها على أنه كان شديد الالتصاق بالمنهج المقارني.

وتوالى بعد الخالدي الاهتمام بالدراسات التطبيقية ذات الطابع المقارني، ومن أقدمها سلسلة مقالات نشرها فخري أبو السعود على صفحات * الرسالة * في الأعوام ١٩٣٥- ١٩٣٧ وقابل فيها بين الأدب العربي والأدب الإنكليزي من دون اعتناء بناحية التأثر والتبادل. وفي عام ١٩٣٥ كذلك ظهر الجزء الثالث من كتاب الأديب الحلبي قسطاكي الحمصي * ر * المعنون * منهل الورّاد في علم الانتقاد * وتضمن بحثاً مطولاً عن * الموازنة بين الكوميدية الإلهية ورسالة الغفران * ، وفي الثلاثينات أيضاً نشر عبد الوهاب عزام دراسات في مجلة * الرسالة * حول العلاقات بين الأدب العربي والأدب الفارسي. وفي الأربعينات ظهر كتاب لإلياس أبو شبكة بعنوان * روابط الفكر بين العرب والفرنجة * ظهرت الطبعة الثانية من الكتاب عن دار المكشوف في بيروت عام ١٩٤٥، وهو ذو موضوع مقارني واضح. وبالتدريج انتعش هذا النوع من الدراسات واغتنى وتعددت وجهاته.

ومن الملاحظ أن اسم فخري أبو السعود ورد آنفاً في باب الدراسات التطبيقية خلافاً لما درجت عليه المصادر العربية حتى الآن من نسبة الريادة النظرية إليه. ويبدو أن فخري أبو السعود لم يستخدم مصطلح الأدب المقارن ولم يكشف عن معرفة به، على الرغم من سبقه في مجال الدراسة التقابلية أي غير القائمة على التأثر والتأثير، وأن مصطلح الأدب المقارن ظهر في * الرسالة * أول ما ظهر على يد الكاتب الشامي خليل هنداوي في سلسلة مقالات تلقي ضوءاً جديداً على ناحية من الأدب العربي هو، اشتغال العرب بالأدب المقارن أو ما يسميه الفرنجة **Littérature Comparée,** في كتاب * تلخيص كتاب أرسطو في الشعر * لفيلسوف العرب الأول ابن رشد. وقد ظهر هذا العنوان في * الرسالة * * الأعداد من ١٥٤- ١٥٦ من المجلة * بتاريخ ١٩٣٦/٦/٨، وتكرر في أعداد ثلاثة تالية. وحملت المقالة الأولى مقدمة نظرية عن الأدب المقارن ومنهجه ومزاياه تُعد الأولى من نوعها في الأدب العربي.

والجدير بالذكر أن مقرر الأدب المقارن ظهر أولاً في أدبيات دار العلوم بالقاهرة سنة ١٩٣٨، ولكن المصطلح اختفى بعد ذلك ليظهر في أواخر الأربعينات في سلسلة من الكتب الجامعية تعاقبت بمعدل كتاب كل سنتين تقريباً، وصدر أولها سنة ١٩٤٨ في القاهرة بعنوان * من الأدب المقارن * لنجيب العقيقي، تضمّن شذرات من الأدب العام والنقد النظري غير ذات صلة مباشرة بالعنوان. وفي

عام ١٩٤٩ ظهر كتاب عبد الرزاق حميدة * في الأدب المقارن * كما ظهر عام ١٩٥١ كتاب مقارني لإبراهيم سلامة. وكان أهم تطور تأليفي في الموضوع ظهور كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال بعنوان * الأدب المقارن * في القاهرة عام ١٩٥٣- ويُعد هلال بحق مؤسس الأدب العربي المقارن، وكان كتابه أول محاولة عربية ذات وزن أكاديمي في منهجية الأدب المقارن، وبدا شديد التمسك بمبادئ المدرسة الفرنسية التقليدية. وفيما بعد طبع الكتاب عدة طبعات وخرّج جيلاًَ كاملاً من المهتمين بالأدب المقارن.

وبعد الخمسينات تطور تدريس الأدب المقارن في الجامعات العربية بخطوات غير حثيثة. وألفت كتب جامعية متفرقة اعتمدت كثيراً على كتاب غنيمي هلال. ولكن بدأت تبرز في الثمانينات اتجاهات جديدة على يد الجيل التالي، مؤذنة بحلول مرحلة نهوض جديدة أكثر وعياً للتطورات العالمية الحية.

ومن أهم تطورات الأدب المقارن العربي قيام * الرابطة العربية للأدب المقارن * التي عقدت الملتقى التحضيري في جامعة عنابة بالجزائر عام ١٩٨٣، والملتقى الأول في عنابة أيضاً عام ١٩٨٤، ثم المؤتمر الثاني في جامعة دمشق ١٩٨٦، والثالث في مراكش ١٩٨٩. ويشير وضع الثقافة العربية المعاصرة إلى أن الأدب المقارن يبشر بمستقبل ذي شأن في رحاب الجامعات العربية وخارجها

الأدب الملتزم

الأدب الملتزم يقف على مرتكزات ومنهجية واعية، الغاية منها هي حقيقة الرؤية الإسلامية ونظرتها إلى الإنسان، وتقويمه نحو الكمال، ومداعبة الأحاسيس الصادقة بالكلمة المؤثرة التي تسترجع الإنسان المسلم إلى التراث والتمسك به.

لقد تمكن الأديب الملتزم ان يجعل نصه ذات مضامين هادفة يعالج من خلاله مشاكل الأمة ويرسم مسارها الواضح، بعيدا عن الضبابية والغموض والإبهام في الرؤى، وطالما دأبت بعض الأقلام الملتزمة إلى تكوين رؤية أدبية تقوم على أساس الإبداع والحداثة والإلتزام، وصياغة أدب عربي ملتزم يضاهي أو يماثل الآداب الأخرى للأمم والشعوب العالمية.

إن مدى حضارة الأمة تقاس بثقافة أدبائها وعلمائها وكتابها فالأمة المثقفة والواعية تنجب خيرة الأدباء والشعراء، والشعر بالنسبة للثقافة العربية هو ديوانها ورائدها الأول في منظومتها الأدبية، وقد دخلت في الآونة الأخيرة علينا مدارس أدبية مستوردة تحت غطاء الحداثة الشعرية، والتي تفتقر إلى الموسيقى الشعرية، وسعت هذه المدرسة إلى إبراز قصيدة النثر والترويج لها في الصحف والمجلدات الأدبية بشكل مفرط، وأغلب هذه الإصدارات الشعرية يشوبها الرمزية واللغة المبهمة التي قد لا يفهمها الجميع

ماهية الإلتزام:

الالتزام ، هو مشاركة الشاعر أو الأديب الناس همومهم الاجتماعية والسياسية ومواقفهم الوطنية ، والوقوف بحزم لمواجهة ما يتطلّبه ذلك ، إلى حدّ إنكار الذات في سبيل ما التزم به الشاعر أو الأديب :"ويقوم الإلتزام في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتّخذه المفكّر أو الأديب أو الفنان فيها .وهذا الموقف يقتضي صراحة ووضوحا وإخلاصا وصدقا واستعدادا من المفكّر لأن يحافظ على التزامه دائما ويتحمّل كامل التبعة التي يترتّب على هذا الالتزام " * ١ *

وفي تعريفنا اللغوي لكلمة الالتزام نجد:
"لزم الشيء يلزمه لزما ولزوما ، ولازمه ملازمة ولزاما ، والتزامه ، وألزمه إيّاه فالتزمه ، ورجل لُزَمة يلزم الشيء فلا يفارقه. واللّزام : الملازمة للشيء والدوام عليه ، والالتزام الاعتناق." * ٢ *
و" لزم الشيء :ثبت ودام ، لزم بيته: لم يفارقه ، لزم بالشيء : تعلّق به ولم يفارقه ، التزمه: اعتنقه ، التزم الشيء : لزمه من غير أن يفارقه ، التزم العمل والمال : أوجبه على نفسه" * ٣ *
والالتزام كما ورد في معجم مصطلحات الأدب : " هو اعتبار الكاتب فنّه وسيلة لخدمة فكرة معيّنة عن الانسان ، لا لمجرّد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال" * ٤ *
وقد جاء في الآية الكريمة : " وألزمهم كلمة التقوى وكانوا أحقّ بها وأهلها" * ٥ *
أمّا سارتر * ٦ * فقد عرّف الأدب الملتزم فقال: " مما لاريب فيه أنّ الأثر المكتوب واقعة اجتماعيّة، ولا بدّ أن يكون الكاتب مقتنعا به عميق اقتناع ، حتى قبل أن يتناول القلم . إنّ عليه بالفعل ، أن يشعر بمدى مسؤوليته ، وهو مسؤول عن كلّ شيء ، عن الحروب الخاسرة أو الرابحة ، عن التمرّد والقمع . إنّه متواطئ مع المضطهدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطّهدين " * ٧ *
ويشير سارتر إلى الدّور الكبير الذي يلعبه الأدب في مصير المجتمعات ، فالأدب مسؤول عن الحرية ، وعن الاستعمار ، وعن التطوّر ، وكذلك عن التخلّف.
فالأديب ابن بيئته ، والناطق باسمها ، وكلمته سلاحه ، فعليه تحديد الهدف جيدا ، وتصويبها عليه بدقّة ، فـ " الكاتب بماهيته وسيط والتزامه هو التوسّط " * ٨ *
وهنا يبرز هدف الالتزام في جدّة الكشف عن الواقع ، ومحاولة تغييره ، بما يتطابق مع الخير والحقّ والعدل عن طريق الكلمة التي تسري بين الناس فتفعل فيهم على نحو ما تفعل الخميرة في العجين * ٩ * على ألا يقف الالتزام عند القول والتنظير ، فالفكر الملتزم في أساس حركة العالم الذي يدور حوله على قاعدة المشاركة العملية لا النظرية إذ: ليس الالتزام مجرّد تأييد نظري للفكرة ، وإنّما هو سعي لتحقيقها ، فليست الغاية أن نطلق الكلمات بغاية إطلاقها.
ويرى رئيف خوري أنّ الكاتب مطالب بمسؤوليّة مجرّد أن يكتب وينشر لمجتمعه ، فهو يجب أن يعبّر عن آلامها وآمالها ونضالها.
"ليس كفعل القلم اجتماعي وتاريخي بكل ما تنطوي عليه كلمة اجتماعي من شؤون الأمّة، والشعب ، والقوم ، والوطن ، والانسانيّة ...وعلى القلم المسؤول أن ينفي عنه أوّل شيء اعتبار عامل الكسب . فذلك هو الشرط المبدئي لصحّة الرأي ونزاهته " * ١٠ *
وظروفنا الاجتماعيّة الحالية ، الحافلة بالقلق ، والمليئة بالمشكلات ، تدعو وبشدّة إلى الأدب الملتزم .
ووضع بلادنا العربية وما آلت إليه من تشرذم ومن تآمر الأعداء وتكالبهم عليها ، تدعو الكلّ إلى تجنيد الجهود للعمل على تحرير البلاد ورفع مستواها السياسي والاجتماعي والفكري.
وحتى يكون الأدب صادقا ، لا بدّ وأن يتكلّم عن الواقع الذي يعيشه الأديب ، والظروف التي تحيط به ، وتؤثّر على نفسيته وعلى يراعه ، فتخرج حينئذ الكلمات نابضة بالصدق ، وتأخذ طريقها مباشرة إلى فكر القارئ ووجدانه.
أمّا معنى الالتزام فعريق في الادب ، قديم مثل كلّ أدب أصيل ، وكلّ تفكير صميم ، ذلك أنّ الالتزام في الأدب لا يعدو في معناه الصحيح أن يكون الأدب ملتزما الجوهري من الشؤون ، منصرفا عن الزخرف اللفظي وعن الزينة الصورية التي هي لغو ووهم وخداع ، والالتزام هو أن يكون الأدب مرآة

جماع قصّة الانسان وخلاصة مغامراته وتجربته للكيان ، وزبدة ما يستنبطه من عمق أعماقه وألطف أحشائه من أجوبة عن حيرته وتساؤلاته ، وهو أن يكون الأدب رسالة يستوحيها من الجانب الإلهي من فكره وروحه ، ومن هذا الوجدان أو الحدس الإلهي ، الذي هو الفكر وما فوق الفكر ، والعقل وما فوق العقل ، والخيال مع العلم والمعرفة ، مع الانطلاق مجربا في كليته وشموليته. * ١١ *
فالأدب الملتزم هو سابق على محاولات المحدثين ، وقد وجدنا قديما الأدب يتجسّد في مشاركة الأديب الناس ، همومهم الإجتماعيّة والسياسيّة ، ومواقفهم الوطنيّة ، والوقوف بحزم ، لمواجهة ما يتطلّبه ذلك ، إلى حدّ إنكار النّفس في سبيل ما يلتزم به الأديب شاعرا أم ناثرا . واطلاعنا على أدبنا القديم وشعرائه ، يعرّفنا أنهم كانوا في العهود والأعصر العربية ، في الجاهلية والإسلام كافة ، كانوا أصوات جماعاتهم . كذلك قبل كلّ واحد منهم أن يعاني من أجل جماعته التي ينطق باسمها ، إلى حدّ أنّك إذا سمعت صوت أحدهم وهو يرتفع باسم جماعته أو قومه ، لا يمكنك إلا أن تحسّ هذا الالتزام ينساب عبر الكلمات ، يصوّر هذا الإيمان وتلك العقيدة دون أن يساوره أدنى شكّ أو حيرة أو تردّد في تحديده للمشكلات التي يواجهه، والتي تتعلّق بمصيره ومصير سواه من أبناء قومه في القبيلة أو الحزب أو الدين ، يدفعه إيمان راسخ بضرورة حلّ إشكالية القضايا التي كان يواجهها في حينه . * * ١٢

----

* * ١أبو حاقة ، أحمد ، الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ،١٩٧٩ ، ص ١٤.

* * ٢ابن منظور ، لسان العرب ، ١٥ مجلّد ، دار صادر ، بيروت / ط٥ ن ١٩٥٦، ج١٢ ، ص:٥٤١ـ ٥٤٢.

* * ٣الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، ٤ أجزاء ، دار المأمون ، ط٤، ١٩٣٨، ج٤، باب الميم ص: ١٧٥.

* * ٤وهبه، مجدي ، معجم مصطلحات الادب ، مطبعة دار القلم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤، ص:٧٩.

* * ٥سورة الفتح ، آية ٢٦.

* * ٦مصدر سبق ذكره.

* * ٧سارتر، جان بول ، الأدب الملتزم ، ترجمة جورج طرابيشي ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٧ ، ص: ٤٤ـ ٤٥.

* * ٨المصدر نفسه ، ص:٤٦.

* * ٩أبو حاقة ، أحمد ، الالتزام في الشعر العربي ،ص ١٤

* * ١٠رئيف خوري ، الادب المسؤول ، دار الآداب ن بيروت ، ط١ ن ١٩٦٨ ، ص: ٤٨ـ ٤٩.

* * ١١تيمور ، محمود : مجلة القصة ، العدد الخامس ، السنة الخامسة ١٩٦٥، القاهرة.

* * ١٢فقيه، يونس ، ملامح الالتزام القومي في شعر نزارقباني ،دار بركات للطباعة والنشر ، لبنان ، الطبعة الاولى ١٩٩٨،ص٢١.

أدب الطفل

أدب الطفل هو نوع من الفن الأدبي يشمل أساليب مختلفة من النثر والشعر المؤلفة بشكل خاص للأطفال والأولاد دون عمر المراهقة. بدأ تطور هذا النوع الأدبي في القرن السابع عشر في أوروبا، وأخذ يزدهر في منتصف القرن العشرين مع تحسين أنظمة التعليم في جميع أنحاء العالم، مما زاد من طلب المؤلفات المخصصة للأطفال بلغات مختلفة، ومع ظهور أدباء يكرسون معظم وقتهم لكتابة مؤلفات للأطفال.

ونحن ماذا نريد من أدب الطفل؟ إننا نريد منه أن يحقق لنا عدداً من الأهداف الكثيرة التي تدخل تحت أربعة أهداف رئيسة هي:

١- أهداف عقدية. ٢- أهداف تعليمية. ٣- أهداف تربوية. ٤- أهداف ترفيهية.

وذلك التقسيم لكيلا تتداخل الأفكار، وإلا فكل الأهداف تدخل تحت الهدف العقدي؛ لأننا أمَّةٌ عقيدتنا تشمل جميع شؤون الحياة الكبيرة منها والصغيرة.

١- الهدف العقدي:

أهل كُل أمَّة كتبوا أدبهم مستمدين ذلك من عقائدهم، فتجد آثار تلك العقائد ظاهرة في آدابهم جليَّة، وبما أن ديننا الإسلام خاتم الأديان والمهيمن عليها وجب علينا أن يكون هذا الأدب معبراً عن تلك الحقيقة، فنجعل عقيدتنا تصل إلى الأطفال عن طريق الربط بينها وبين جميع حواسهم وملاحظاتهم ومداركهم؛ لأنه لا خوف من ذلك؛ فعقيدتنا لا تصطدم بشيءٍ من الحقائق العقلية، فتكون كلمة التوحيد موجودة في ذلك الأدب حتى تنمو معه. ولقد حرص الإسلام على أن يكون أولَ ما يطرق سمع الصبي الشهادتان، وكان سلفنا أول ما يحرصون عليه أن يتكلم الطفل بالشهادة، فتنمو معه ويزداد حبُّه لها.

يقول الغزالي: * اعلم أن ما ذكرناه في ترجمة العقيدة ينبغي أن يقدم إلى الصبي في أول نشوئه ليحفظه حفظاً لا يزال ينكشف له معناه في كِبَرِه شيئاً فشيئاً *

لا بد من ترسيخ حب الله - سبحانه وتعالى - ومعرفة قدرته، وأنه خالِق الإنسان ومسيِّر الكون، وأن المرجع والمآل إليه، فينشأ الطفل غير مشوش التصور وضعيفه، تهزُّه أول كلمة شك، أو ينساق وراء الجهل، فيقع في الشرك أو البدع المهلكة.

وما أجمل تلك الأناشيد التي تمجد الخالق وتحث على التدبر في مخلوقاته، أو تلك القصص والصور التي تزيد الطفل يقيناً بعظمة الخالق وقدرته، فيزداد حباً لربه ويقيناً بعقيدته التي تدعوه إلى التضحية في سبيل الله كما فعل سلفه الصالح.

ومن تلك الأهداف العقدية محبة رسول الله - صلى الله عليه و سلم - والأنبياء والرسل، وذلك عن طريق السيرة النبوية وقصص الأنبياء المستمدة من القرآن الكريم والسنة الكريمة لا من الإسرائيليات، فما أروع تلك القصص عندما تكون تفسيراً مبسطاً لقصص الأنبياء والمرسلين التي وردت في القرآن، فيزداد ارتباطه بالقرآن، ويعلم علم اليقين أنه المصدر السابق لتلك القصص، وأنه لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، فيكون ذلك درعاً للدفاع عندما يصل إليه المشككون، كما يصبح له ذلك طريقاً لتعلم القرآن وقراءته ومحبته والارتباط به. ومن الأهداف كذلك تحبيب الأطفال بالرسول - صلى الله عليه و سلم -، ومعرفة حقه، ووجوب طاعته؛ ففي عرض سيرته مجملة أو مقسمة خير مرسخ لتلك المحبة، والتركيز على صلته بأصحابه وعرض محبتهم له وفدائهم له، وما أكثر تلك المواقف القصصية في سيرته وسيرهم.

كما تعرض لهم علاقته مع أهل بيته، وليكون الطفل على دراية بدور الأم والأب والأولاد، فلا يكون ذلك غرضاً يرمى به عند الأقلام المسمومة.
ولا بد في أدب الطفل من استلهام كل أمرٍ عقدي من القرآن الكريم؛ حتى يعرف الطفل عن طريق تلك الآداب أن القرآن مصدر عقيدته لا يدخله شك ولا شبهة ليكون ذلك خير دفاع في نفسه في وجه تيارات الكفر والضلال، فينشأ الطفل قادراً على التكيف لا تتنازعه الأهواء، ويكون أكثر اتزاناً؛ لأن العقيدة الصحيحة غُرست في قلبه وفكره بتمثلهم لها عن طريق تلك الآداب.
يقول الإمام الغزالي: * ويرسل إلى المكتب مبكراً فيتعلم القرآن وأحاديث الأخيار، وحكايات الأبرار ليُغرَس في نفسه حب الصالحين *
وليس الأمر في ذلك بحشو أدب الطفل بتلك الأسس حشواً، بل تكون أسساً يركز عليها ذلك الأدب. فقد تكون القصة أو التلوين أو الفيلم أو الأنشودة في بابها أو تحوي بين ثناياها تلك الأسس لتصل إلى الطفل مقرونة بشيء من المحسوسات؛ لتكون أسرع رسوخاً في ذهن الطفل، مبسطة حتى يمكن لعقل الصغير إدراكها، وفي القرآن الكريم أمثال لذلك من ضرب الأمثال على التوحيد، وعظمة الخالق، وقصص النبيين.
٢- الهدف التعليمي:
لا بد أن يضيف الأدب إلى أهله شيئاً قد يكون مفيداً أو ضاراً؛ وأُمَّةُ الإسلام يجب أن يضيف أدبها - أيًّا كان نوعه - ما يفيد سوادها - ومن ذلك أدب الأطفال الذي يجب أن يستغل حب الأطفال للاستطلاع والمعرفة. يقول عبد الفتاح أبو مِعال * ولما كان الإحساس بالحاجة إلى المعرفة عند الأطفال جزءاً من تكوينهم الفطري لأن غريزة حب الاستطلاع تنشأ مع الطفل وتنمو معه، ومحاولة الطفل التعرف على بيئته تعتبر من العوامل الهامة التي إذا عولجت بحكمة؛ فإن ذلك يؤدي إلى تنمية ما يمكن أن يكون لديه من إمكانات وقدرات *
ومن ذلك أن يكون هذا الأدب يدرب الطفل على قراءة القرآن، وإجادة تلك القراءة مع فهم مبسط لمعاني ما يقرأ لكي يتذوق القرآن ويفهم ما يقرأ. وفي القرآن رصيد ضخم للمعارف بأنواعها مما يفتح عقل الطفل ويزيد تعلقه بكتابه؛ ففي بعض سور القرآن كسورة الفيل، والمسد، والشمس، قصص مبسطة وقصيرة تناسب الأطفال. وكلما تقدم الطفل كان الأدب مراعياً لذلك التقدم، كما يتعلم عن طريق الأدب ما يُقوّم لسانه من لغته العربية، فيزداد تعلقاً بها ومحبة لها، مع مراعاة القاموس اللفظي للطفل، ولذلك لا يستطيع كل أديب الكتابة للأطفال.
وليكن الأدب محفزاً الطفل على اكتشاف كل جديد، ومعرفة خفاياه من علوم دنيوية تحيط به كمكونات جسم الإنسان وآليته، وخلق الحيوانات والأرض والأفلاك وغيرها، ليعرف إبداع الخالق وعظمته مع ربط ذلك بالقرآن الكريم الذي يحوي الكثير منها. كما يعلمه الأدب علوم الإنسان كالتاريخ والجغرافيا والفيزياء والحاسب الآلي والأقمار الصناعية؛ ليشبع في نفسه حب المعرفة ولتنمية ما لديه من هوايات لتصبح مهارات يتميز بها. قال محمد بريغش: * وأدب الطفل يعين على اكتشاف الهوايات والحصول على المهارات الجديدة، ويعمل على تنمية الاهتمامات الشخصية عند الطفل * .
ويمكن تشجيعه على استعمال تلك المعارف في حديثه مع غيره، وفي إلقائه ومخاطبته للجمهور، ولنعلم مدى فائدة تلك الآداب للطفل لننظر إلى الأفلام المتحركة المدبلجة أو المنتجة؛ فلغتها الفصحى علمت أكثر الأطفال هذه اللغة المحببة، وأصبح السواد الأعظم من أطفالنا المتابعين لها يعون ويفهمون لغتهم الفصحى وإن لم يستطيعوا الكلام بها بشكل جيد، وظهر أثر ذلك في كتاباتهم، فزادت مفردات الفصحى وأساليبها، وأثَّرت في حديثه وكتابته.

٣- أهداف تربوية:

إن التربية التي يتلقاها الطفل عن طريق الأدب ليست بأقل مما يتلقاها في مدرسته أو على يد والديه أو عن طريق مجتمعه؛ لأن الطفل عندما تكون هذه التربية بالأدب أياً كان نوعه يقرؤها أو يسمعها أو يراها؛ فإنها ترسخ في ذهنه؛ فابن عباس ـ رضي الله عنهما ـ عندما أوصاه الرسول ـ صلى الله عليه و سلم ـ بالوصية الجامعة كان غلاماً، ورغم ذلك طبق تلك النصيحة ونقلها إلى غيره من الناس، وطبعت حياته بطابعها الإيماني.

فالطفل بطبعه ميال إلى تقليد غيره من الكفار بالحسن وبالقبيح؛ فالتربية لا بد أن تراعي ذلك الجانب؛ فإنه عندما يرى فيلماً أو يقرأ أو يسمع قصة يتمثل أو يحاول أن يتمثل دور البطل أو الشخصية التي تناسبه فيها، فيحاول قدر الإمكان تقليدها؛ لذلك وجب علينا أن نستفيد من ذلك وخاصة في الأدب المرئي للطفل؛ لأنه أسـهل طريـق للتربية لا يحتاج إلى كبير جهد وعناء.

إذن يجب أن يكون هذا الأدب مربياً للطفل على الأخلاق الحسنة الفاضلة متصفاً بالتوحيد؛ فما أحسن تلك الأفلام المتحركة أو غيرها التي تصور طفلاً ينشأ على الفطرة الإلهية موحداً متصفاً بأخلاق حسنة وصفات نبيلة يتمثلها الطفل ويعجب بها أيما إعجاب، وما أكثر ما بلينا بتقليد أطفالنا لكل بطل أجنبي بسبب قصور أدب الطفل المرئي لدينا، إن لم نقل انعدامه، فجلب لنا جيلاً منفصلاً عن أمته، بل وعن محيطه الصغير ممن هم أكبر منه سناً، وما أعظم تأثير قصص أبناء الصحابة والصغار الصالحين؛ لأنه سيتمثل تلك المواقف لتصبح جزءاً من تكوينه.

لا بد أن تكون الأهداف التربوية في هذا الأدب أهدافاً سامية منتقاة من تاريخ أمتنا، لا بد أن ننمي فيهم عن طريق أدبهم روح الجهاد وبذل النفس والمال في سبيل ديننا؛ لأن التربية الأنانية وحب الذات قادنا لنكون أمة كغثاء السيل الذي أخبرنا به النبي ـ صلى الله عليه و سلم ـ، كما ننمي فيهم روح المبادرة والقيام بالأعمال المفيدة، بل أن ننمي فيهم انتظار المعجزات التي لن تكون، ونربي بهذا الأدب الاعتماد على القرآن والسنة لتصديق أمر ما بدلاً من تحكيم غيرنا الذي قادنا لنؤمن بالخرافات والخزعبلات، فانتشر كثير من المسلمين بين القبور والقباب، وضاعت هممهم بين الأناشيد والأذكار الصوفية، ونجعل هذا الأدب يطبعهم بطابع العزة والأنفة وعدم الانحناء أمام ملذات الدنيا، ويصور لهم أن الحياة خير وشر وسعادة وعناء، حتى نبعدهم عن اليأس والضغوط والتشاؤم، ولا زلنا نتذكر تلك القصص المفزعة عن السحالي والوحوش والعفاريت التي جبلتنا على الخوف والرهبة من كل شيء، فلا بد أن يكون هذا الأدب منمياً لأطفالنا على حب الجهاد وعدم الخوف؛ لأن تلك التربية قادت المسلمين لأن يكونوا أيتاماً على مأدبة اللئام.

٤- الهدف الترفيهي:

لا بد أن يكون هذا الهدف داخلاً في الأهداف السابقة؛ لأن الطفل يحب التسلية والترفيه ويمل من الجد؛ فعندما نقدم له العقيدة والتعليم والتربية عن طريق الترفيه فلا بد أنه سيُقبل عليها وتنغرس في ذهنه أكثر مما لو كانت خالية من التسلية والترفيه. ولا أدل على ذلك من تعلق التلاميذ بالأفلام المتحركة، رغم أهميتها في التعليم والتربية إلا أننا نجعلها للترفيه. قال عبد الفتاح أبو مِعال: * والفيلم المصور المسجل بالصوت والمصاحب للحركة يساعد الأطفال على إيصال المادة التعليمية إلى جميع فئات الأطفال؛ فهذه العناصر: الصوت والصورة والحركة، تقوي سرعة البديهة والذاكرة، وتغرز القدرة على الفهم والحفظ *

لكن طلب تلك التسلية والترفيه للطفل لا يصرف هذا الأدب إليه خاصة بدون نظر إلى الأهداف السابقة؛ لأنها المهمة وهو الوسيلة، لننظر إلى واقعنا حينما صرفنا أطفالنا نحو التسلية؛ فكثير من

آداب الطفل نقصد بها التسلية والترفيه لكنها غرست في نفوسهم ما يصادم الدين والأخلاق؛ لأنه لا يوجد أدب ترفيهي منعزل عن الأهداف الأخرى؛ فالطفل عندما يلون قصة أو يشاهد فيلماً أو يقرأ فإنه يستمتع بذلك ويتسلى به، ولكنه يكتسب من تلك التسلية قيماً ومفاهيم إن صيغت بما نريد أفادت، وإن صاغها غيرنا قد تفيد ولكنها تضر أيضاً، فهي كالخمر والميسر حينما قال عنهما الله ـ تعالى -:
{وَإِثْمُهُمَا أَكْبَرُ مِن نَّفْعِهِمَا} * البقرة: ٢١٩ * .

أدب الأطفال

برز أدب الأطفال children's literature إلى الوجود، وفرض نفسه في السنوات الأخيرة.فقد زاد عدد الأولاد الذي كانوا يبحثون عن الكتاب مع انتشار التعليم، ففكر بعض الناشرين باقتباس الأساطير والحكايات الشعبية والدينية وتبسيطها اعتقاداً منهم أنها سوف تكون ملائمة للأطفال. وفي القرن التاسع عشر عرف مفهوم * أدب الأطفال * . وازدهر في القرن العشرين، فبرزت مجلات الأطفال وانتشرت كتبهم، وراجت برامجهم في الإذاعة والشاشة الصغيرة. وبذلك استقل * أدب الأطفال * وبات ميداناً خاصاً يستمد أصوله من معرفة الطفل نفسه معرفة عميقة، ومن معرفة البيئة التي يعيش فيها هذا الطفل، ومن ماضي الطفل، ومن القدرة على التنبؤ، ومن الإيمان بمستقبل الأمة التي ينتمي إليها، ومن دراسة الطبيعة والإنسان والعلوم. والطفولة مرحلة من الحياة تمتد من الولادة إلى سن المراهقة. ولها خصائصها التي تنمو مع نموّ الطفل نفسه وهو النمو الذي يشمل النواحي الجسمية والنفسية والخلقية والانفعالية والاجتماعية والإبداعية. وقد ظلّت المعارف عن الطفولة ضعيفة قروناً عدة. وبقي الطفل، حتى القرن الثامن عشر تقريباً، * راشداً مصغّراً * في نظر الكبار. وقد شهد القرن الثامن عشر اللحظات التي اعتُرف فيها للأولاد بحقهم في التسلية وفي التعلم معاً. وعرفت خصائص الطفولة الفردية وأخذت قابليات الطفل واهتماماته بالحسبان. ولقي كتاب * إميل * الذي كتبه الفرنسي جان جاك روسو * ر * Rousseauعن تربية الطفل وطبيعته اهتماماً واسعاً. وجاءت بعده عدة كتب أخرى. ثم بدأ الكتّاب يؤلفون قصصاً خاصة بالأطفال والفتيان ذات أهداف محددة مثل اكتساب المعارف وتعلم شؤون الحياة والمعيشة وتبني السلوك الحسن. واعترف بحق الطفل بالمطالعة الترويحية.وبذلك أصبح الأدب تربوياً وتعليمياً خلقياً وتعليمياً مدنياً. واختلط الأدب بالمطالعة الموجّهة نحو اكتساب المعارف والمعلومات ونحو إعداد المواطن الصالح. وقد انعكس ذلك كله على موقف الراشد من الطفل. فولّدت المواقف الجديدة، في العالم كله، ازدهاراً في المؤلفات الموجهة للصغار يكشف عن وجود النية التربوية والبنائية. وخضع الكتّاب لقواعد الكتابة للصغار فتجنبوا الألفاظ الغريبة والأساليب المجازية، وجعلوا جملهم قصيرة، واختاروا العبارات التي تثير المعاني الحسية من غير مبالغة في الزركشة والتفصيل وبذلك أصبح القارئ الصغير يقوم برحلات ممتازة سعيدة في الأساطير والروايات والآراء التي لا تهدف إلى التسلية فقط بل تستجيب كذلك لحاجات الطفولة العميقة فتلبيها، وتساعدها على النموّ السعيد.ولقد استطاع أدب الأطفال أن يضع الخيالي بمقابل التعليمي، أي أن يجمّل حياة الصغار ويجعلها سعيدة. تطور أدب الأطفال طبع أول كتاب للصغار في عام ١٤٨٤ على يد وليم كاكستون Caxton وكان ذلك الكتاب * خرافات إيسوب * . ثم تلته كتيبات أخرى في الأغاني أو في وصف الألعاب التي تجري في الحفلات أو في * الألواح * التي تضمّ الأبجدية والأرقام والصلوات. ولكن ذلك كله لم يكن في نطاق أدب الأطفال: لا من حيث الغرض ولا من حيث البنية. ثم جاء أشهر الكتب المخصصة للأطفال، في أوربة في القرن السابع عشر، وهو أورتيس بيكتوس Ortis Pictus أو * العالم المصور * الذي وضعه جان آموس كومنيوس Jean Amos Comenius المربي التشيكوسلوفاكي الإنساني، في عام ١٦٥٧.

ولكن الكتاب كان تعليمياً.وظهرت في القرن السابع عشر نفسه بعض الكتب الموجّهة للصغار، إلا أنها كانت تلحّ على التربية الخلقية والدينية.أما بدء العصر الذهبي لأدب الأطفال فكان في القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر حين دخل الميدان كبار المؤلفين في فرنسة وإنكلترة وألمانية وإيطالية والولايات المتحدة الأمريكية.وما إن حلّ القرن العشرون حتى كان في وسع الصغار أن يطوفوا العالم، ويجوبوا البحار، ويحلّقوا في الفضاء، بفضل وسائل الإعلام الحديثة وما تخصهم به. شواهد من العناية بأدب الأطفال المجتمعات التي اهتمت بأدب الأطفال كثيرة، وفيما يلي بعض الشواهد من مجتمعات اتسع فيها هذا الاهتمام. أدب الأطفال في إنكلترة: تكثر في أدب الأطفال الإنكليزي القصص التي تتصل بأولاد يضيعون في الغابة، أو أولاد منبوذين، أو الحسناوات التعيسات، أو القصص التي تتصل بالأهازيج والألعاب والشعر المبسّط الذي يظهر الكثير من الأقوال والأمثلة المتداولة. ويتصف أدب الطفولة الإنكليزي بأنه أدب مغلق يقتصر على عالم الطفولة وحده، ويختصر كل شيء ضمن أبعاد هذا العالم وأنه أدب ساكن في علاقته مع المكان والفراغ، وقد أدار ظهره للتقاليد الواسعة عن الحركة والانتقال، وظلّ في مكانه جامداً قد يترك فيه أولاد القصص غرفهم ليبحثوا ويكشفوا، لكنهم يكتفون بالتنقيب في أماكن ترضيهم وحدهم، وفي نهاية المغامرة يعودون إلى غرفهم.ثم إنه أدب يجمع بين الواقع والوهم ويجري التفاعل فيه بين الطفل وشخصية خفية، ويجعل غير الموجود أكثر حقيقة من الموجود، مع شيء من البساطة تنساب من خلال سحر الرواية: المساكن الإنكليزية القديمة المأهولة بالأشباح، وكشف الماضي، والحوار مع مرافق خفي لا يُرى. تميل كتب الأطفال، في إنكلترا، إلى النزعة المثالية عند ريديارد كبلنغ * ر * Rudyard Kipling أو النزعة الإصلاحية العاطفية عند فريدريك فارارFrederick William Farrar ، أو أنها تؤيد الانفجار التحرري الذي يعدّ ردّ فعل على حياة القسوة التي كان يعاني منها الأطفال الصغار في إنكلترة. إن المؤلفين الذين يمكن أن يسمّوا * الكتاب الحقيقيين للأطفال * هم أولئك الدين يتقنون معرفة الأطفال، ويعرفون كيف يفاجئونهم في لعبهم، ويصغون إليهم، ويراقبونهم عن كثب، من غير تدخّل أو طرح أسئلة. ويأتي الكتّاب الإنكليز في المقدمة بين * الكتاب الحقيقيين * . وقد زاد إقبال الصغار الإنكليز على المطالعة فاتسعت حركة الترجمة وحركة التأليف. فقد ترجمت من الفرنسية * ساندريلاّ، والجميلة النائمة * Sleeping Beauty و * ذو اللحية الزرقاء * Blue Beard ، ومن العربية * ألف ليلة وليلة * . ثم صدرت رواية * روبنسون كروزو * للكاتب دانييل ديفو * ر * * ١٧١٩ * ، وتبعتها * رحلات غوليفر * TravelsGulliver,sللكاتب جوناثان سويفت * ر * * ١٧٢٦ * كما ظهرت محاولات عدة لنشر مختارات من الحكايات الشعبية. ومنذ عام ١٨٦٥ انفصل أدب الأطفال الإنكليزي عن الناحية التعليمية. وانتصر الخيال والإبداع والاهتمام بالموروث الشعبي وبالخرافة وبالحكايات الشرقية. أدب الأطفال في فرنسة: كان السادة وحدهم، في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، في فرنسة يتغذون بقراءة النصوص التي تدور حول الإحسان والفروسية والتربية في قصورهم. أما الأوساط الفلاحية والشعبية فقد كانت تكتفي بالاستماع إلى الرواة الأصيلين في أكواخها، وتستمتع في سهراتها بحكاياتهم وقصصهم.
وكان لها تقاليدها في الأغاني والأهازيج والحكايات التي كانت تدور حول الترويح والتسلية. ثم ما لبثت هده الحكايات والأغاني والأهازيج أن جمعت، فألف ما يُعرف باسم * الأدب الجوال * * ر. الأدب الفرنسي * الذي كان ينقله الباعة الجوالون من مكان إلى آخر، وهو الذي ألّف، فيما بعد، نواة المكتبة الزرقاء للأطفال. ومن أهم الأسماء التي كان لها دورٌ بارزُ في نشر أدب الأطفال في فرنسة: لافونتين * ر * La Fontaine وفينيلون * ر * Fénelon وشارل بيرو * ر * Charles

Perraultوالكونتيسة صوفي دي سيغور Comtesse de Ségur وجول فيرن * ر *
Jules Verneوسواهم.

أدب الأطفال في الولايات المتحدة الأمريكية

المعروف أن الولايات المتحدة الأمريكية كشفت في أواخر القرن الخامس عشر، لذا يمكن الزعم بأنها خالية من التقاليد الأدبية وليس لها تاريخ أدبي حافل كما هي الحال في الوطن العربي أو في أوروبا أو حتى في إفريقية.بل إنها كانت تستمد دائماً من الدول الأخرى التي سبقتها في هذا المضمار. وقد انتعش أدب الأطفال فيها، في السنوات الأخيرة، لأنه حصيلة آداب الأمم الأخرى، تضاف إليها الاستعانة بأحدث وسائل الاتصال. وقد برعت الولايات المتحدة الأمريكية في استغلال رؤوس الأموال وتطوير الوسائل السمعية البصرية، والاستعانة بأحدث منجزات التربية وعلم النفس والفن الصناعي، لذا يجد المرء فيها تقدماً جلياً في إنتاج الأشرطة المسموعة والمرئية التي تبث في داخل البلاد نفسها، وفي خارجها، وإخراجاً متقناً للمجموعات المصورة * الآلبومات * وللمسلسلات المرئية،واهتماماً كبيراً بالصورة * على حساب النص أحياناً * إلى درجة جعلت الصورة والحركية تسموان على النص وتسيطران عليه، مما يثير الفرح والدهشة عند الصغار، ويبرز لذة الكشف، ويروي الخيال.وبسبب وفرة رؤوس الأموال قامت حركة اقتباس واسعة من اللغات الأخرى وتوظيف الرسامين والفنانين والكتاب والفنيين. أراد الأمريكيون التركيز على المكتوب والشفهي على نطاق واسع في مجال أدب الأطفال وحاولوا الجمع بين نشاطهم في هذا المجال والحوافز التربوية، فأوجدوا ما يعرف باسم * ساعة القصة * أو * درس القصة * ، بتحريض من الكاتبة القصصية المعروفة ساراكون بريانت .Sara Cone Bryantوقد أصبحت * ساعة القصة * هذه جزءاً من العلم الرسمي في المدارس والمكتبات الخاصة بالأطفال، يتحلق الصغار فيها حول المعلمة ليستمعوا منها إلى حكاية ويناقشوها فيها. وقد تبيّن من ذلك أن متعة الاستماع لا تقل عن متعة القراءة.وظهرت عندهم فكرة * المكتبة الملونة * التي تضم تخصصات عدة في رسوم كتب الأطفال وخبراء في الإخراج والتنفيذ وصناعة الأغلفة. وعلى هذا لا يمكن القول إن الولايات المتحدة الأمريكية لا تتمتع بتقاليد عريقة في أدب الطفولة وفي إنتاج الكتب المخصصة للطفولة، وإن إنتاج هذا الأدب مال حديثاً إلى ما تم الحصول عليه من الحضارات الأخرى وأن ثمة تطوراً واسعاً نال عمليات الإخراج ثم عملية الإبداع ولحق بذلك تصدير الكثير من أدب الأطفال الذي تم إنتاجه وإخراجه ليكون في متناول دول أخرى. ومن الكتاب الأمريكيين المعروفين الذين اهتموا بأدب الأطفال في الولايات المتحدة الأمريكية لويزا ميّ ألكوت * ر * Louisa May Alcott وفرنك توم Frank L. Tom وايلنور بورتر Eleanor Porterومارغريت وايزبراون Margaret Wise Brown وراندال جاريل Randall Jarrellوسواهم.

أدب الأطفال في السويد والنروج والدنمارك

اعتمدت البلدان الاسكندنافية على الترجمة والاقتباس من ألمانية على نحو أساسي. وبعد الحرب العالمية الثانية ظهر وعي لدى الناس بأن جمهوراً واسعاً من صغار القراء كان ينتظر أدباً وطنياً موجهاً له. يضاف إلى ذلك أن قاعات المطالعة استمرت في التطور وأصبحت هذه البلدان الشمالية تمتلك شبكة جيدة من مكتبات الأطفال. ظل أدب الأطفال مغموراً في هذه البلدان حتى ظهر هانس كريستيان أندرسن * ر * Hans Christian Andersen في الدنمارك * ١٨٠٥- ١٨٧٥ *
.كان هذا الكاتب ابن إسكافي فقير، عاش طفولة سعيدة حتى وفاة والده وزواج أمه مرة ثانية. سحره المسرح فذهب إلى كوبنهاغن.وتمكن من الحصول على منحة دراسية ساعدته على الالتحاق

بالمدرسة. وكان عمره آنذاك ستة عشر عاماً. وسرعان ما أصبح هذا الفتى معروفاً في الوسط الفني والاجتماعي في كوبنهاغن.وشرع يكتب قصائد وأشعاراً منثورة تحت عنوان * نزوات وخطوط * . رحل أندرسن إلى فرنسة وإسبانية وإيطالية وكان له علاقات صداقة عدة مع فتيات صغيرات، من أهمها علاقته مع المغنية السويدية جيني ليند وقد تجلّت عبقريته في فن الحكايات، وظهر أول كتاب له * حكايات للأطفال * في عام ١٨٣٥- ثم تبعه في كل عام تقريباً كتاب آخر كان يصدر في عيد الميلاد تماماً. وقد ألف بعض الروايات أيضاً وبعض الحكايات والرحلات والسيرة الذاتية * وهي حكاية حياتي ١٨٥٠ * ، ومات في قمة مجده.نشرت قصصه كاملة تحت عنوان * حكايات * وترجمت إلى معظم لغات العالم.وفي حكاياته خصوبة الخيال وفيها كذلك نزعة حزن عميق. ويلاحظ أن معظم كتاب البلدان الاسكندينافية ينهلون من تراثهم الشعبي. حتى إن هانس كريستيان أندرسن نفسه كان مديناً للتراث الشعبي في الكثير مما كتب. كما كان يتقن فن سرد الحكايات. ويبدو لدى هؤلاء الكتاب أنهم يستمرون على ارتباطهم بماضيهم حتى وإن اتجهوا في قصصهم الخاصة بعيداً عن التراث الشعبي. أدب الأطفال في روسية: كان للكاتب المعروف مكسيم غوركي دور بارز في الحركة الأدبية في روسية، وفي توجيه الأدب، بصورة عامة، وأدب الأطفال، على وجه الخصوص. لقد كتب غوركي للأطفال، وعمل على تأسيس أكبر دار للنشر، تهتم بنشر أدب الأطفال وتوزيعه. وأجرى مسابقات أدبية وشعرية للأطفال وكان الفائزون فيها يكرّمون في بيت هذا الأديب الكبير يستمع إليهم وينصحهم ويوجّههم.يرى غوركي أن مسألة محتوى كتب الأطفال ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالخط الذي يجب أن يتبع في تربية الجيل الجديد تربية اجتماعية.والتربية الاجتماعية تعني عنده القيام بالعمل الثوري وتحرير دماغ الطفل من أساليب المحاكمة القديمة وتخليصه من الأوهام السابقة وإنقاذه من الأعراف والتقاليد التي كان يحددها الصراع بين الطبقات. وبكلمة أخرى فإن التربية الاجتماعية يجب أن تعمل على تحرير الطفل من النزعة الفردية ومن التركيز على الذات ومن ترسيخ الأنانية والتعصب. ويلح غوركي على تربية الأطفال تربية منظمة تساعد على جعلهم ينظرون إلى المستقبل لا إلى الماضي، وإن كان لا يحاول اقتلاعهم اقتلاعاً جذرياً من ماضي أمتهم، بل إنه يؤكد ضرورة شرح أحداث الماضي لهم شرحاً واضحاً صادقاً، ويبين أنه، لكي يبلغ الإنسان هذا الغرض، لايكفي أن يعرض على الأطفال الوقائع والآراء والنظريات الغابرة عرضاً جافاً بل لا بد من وصف تطور العمل وأثره في تحديد الوقائع والمفاهيم والآراء والنظريات. ويجب على الإنسان أن يفسر لهم، بلغة معقولة، أن حرية الفكر لا يمكن أن تنتعش إلا على أساس الحرية العامة للعمل الإنساني.ويذكِّر غوركي بأهمية الاعتماد على العلم والعمل في المجتمع الحديث وبأن المهمة تنحصر * في وضع العلم في خدمة خيال الطفل وفي تعويد الصغار التفكير في المستقبل * ويقول: * في وسعنا التحدث إلى الصغار عن الأمور الجدية بلغة جذابة ومقبولة وبعيدة عن الأسلوب التقريري التعليمي * . ولا ينسى غوركي ضرورة استخدام الخبرة العملية الغنية التي يقدمها الناس العاديون الذين يجابهون الحياة عملياً في مختلف الميادين كالصيادين والبحارة والمهندسين والطيارين والفلكيين وعمال محطات الآليات والجرارات وغيرهم.ويركز غوركي على أهمية الحكايات الشعبية القديمة في نموّ الفكر والمخيلة وفي إدراك أهمية الإبداع في الفن وفي إغناء اللغة. ولم يكتف غوركي بذلك بل إنه التفت إلى الأطفال أنفسهم يسألهم رأيهم فيما يجب أن يُكتب. وكان أهم موضوع اقترح قد حدّد بكلمتين اثنتين: * كل شيء * . لهذا نصح غوركي المسؤولين عن دار النشر الخاصة بأدب الأطفال أن يرضوا رغائب الصغار وأن يطبعوا سلسلة من الكتب الأدبية والعلمية والجغرافية والشعرية التي تساعدهم على التعلم في أوقات الفراغ وعلى نشر الفرح والسعادة حولهم. أدب

الأطفال عند العرب: عرف العرب حكاية الحيوان في الجاهلية وفي العصور الإسلامية المتعاقبة، إذ كانت لهم حكايات كثيرة على لسان البهائم * بل النبات والجماد والأفلاك أيضاً * . وكانت موجهة للراشدين الكبار بالدرجة الأولى. وفي الأمثال العربية مادة ثرّة لهذه الحكايات مأخوذة من الأمم الأخرى، وربما كان بعضها عربياً صميمياً. ومنها ما قيل نثراً، ومنها ما نظم شعراً، وكلها مما يسهل حفظه. وبين غايات العرب الأقدمين من تأليف تلك الحكايات وتداولها: معرفة العالم المحيط بهم، ومعرفة تراث السلف، والوقوف على ما كانعند الأجداد من حكم وأمثال، والتسلية والتمكن من اللغة، والموعظة والتعليم، والتربية الخلقية وأخذ العبرة. ومن الممكن أن يزعم المرء أن قصة الأطفال لم تكن من جوهر الأدب العربي، كالشعر أو الخطابة أو الرسائل، بل كانت ميدان الوعَّاظ وكتّاب السير والسُمَّار يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وحكمهم ونصائحهم، أي إنها كانت موجهة للكبار في الأصل. وإذا انتقل المرء إلى بداية القرن العشرين وجد نهضة شاملة عمت الوطن العربي كله، ووجد الأدب ينمو نمواً ملحوظاً وتتعدّد فنونه ومدارسه. ولقد كان من حسن حظ الأطفال أن برز أدباء عرب اهتموا بالكتابة لهم كان من أبرزهم في مصر كامل الكيلاني * ١٨٩٧- ١٩٥٩ * . ثم ظهر في المرحلة نفسها، عبد الفتاح شلبي، ومحمد قدري لطفي، وأحمد العجان، ويوسف الحمادي، ومحمد أحمد برانق، ومحمد شفيق عطا، ومحمد سعيد العريان،وأمين دويدار،ومحمود زهران، وعطية الأبراشي، أمّا في سورية فقد ظهر رضا صافي ونصرت سعيد، وعبد الكريم الحيدري. وبرز في الأقطار العربية الأخرى كتّاب آخرون كان معظمهم من المعلمين ورجال التربية، وقد استفاد هؤلاء الكتاب والشعراء من التراث العربي القديم ومن التراث الإنساني ومن الدراسات التربوية والنفسية التي كانت في بداياتها. تميزت بداية القرن العشرين بما وضع فيها من كتب مبسطة للأطفال ومن أقاصيص متنوعة استخدمت بهدف تربية الصغار وتسليتهم وحثّهم على المطالعة واكتساب اللغة. وقد سخّرت الحيوانات فيها، معظم الأحيان، لأن الحيوان مصدر للتفكّه عند الصغار. ولعل خير مثال يساق في هذا المضمار الشاعر أحمد شوقي * ر * . فقد كان شوقي من أبرز من تبنى هذا الاتجاه. فأساطيره مفعمة بالنقد والسخرية اللطيفة كان يوردها على لسان الحيوانات. وربما أشرك فيها الإنسان. كانت حكايات كتّاب الأطفال العرب تزيّن الاتحاد والتعاون وتقبّح الكسل والطيش والخيانة والخداع، وتدعو إلى حسن التربية، وتظهر مغبة تعجل الأمور وضعف النظر في العواقب والإهمال والغفلة، لكنها كانت تمجّد الفردية في بعض الأحيان ولا تنظر إلى المستقبل نظرتها إلى الماضي، وتكتفي بالنصح والإرشاد.

اختيار كتب الأطفال

ومهما يكن من أمر أدب الأطفال فإن الطفل أخذ يقرأ، في السنوات الأخيرة، قصصاً مترجمة وأخرى موضوعة، وإن كتب الأطفال بدأت تنتشر انتشاراً واسعاً في العالم. وهذه ظاهرة تلفت النظر، ولاسيما إذا أضيفت إلى كتب أدب الأطفال: المجلات الجميلة الخاصة بالصغار، والزوايا التي تخصصها لهم صحافة الكبار، وركن الأطفال في الإذاعة والشاشة الصغيرة والأفلام السينمائية الكثيرة التي توجّه إليهم، ومسرح الأطفال، ومسرح العرائس والدمى المتحركة، والألعاب الكثيرة التي تصنع لهم، والأغاني والأناشيد التي تنظم وتلحن لهم.وتبقى المشكلة محصورة في اختيار الأفضل.
ويمكن اغتنام هذه الفرصة لذكر بعض المعايير التي تصلح في انتقاء كتب الصغار، وفي مقدمة هذه المعايير ما يلي: ـ الكتاب السهل: وهذا يعني تقديم الكتب السهلة بشرط عدم احتقار الطفل، وإدراك أن كلمة * سهل * لا تعني التكليف المصطنع في التسهيل والتبسيط. ـ الكتاب المناسب: وهذا يتعلق باستجابة الطفل العفوية والمباشرة لدى لقائه الأول بالكتاب وإعجابه به أو عدم إعجابه، والالتفات إلى الخصائص الكامنة في السخرية والفكاهة والضحك والتلاعب بالكلمات.

- الكتب المستجيبة لمراكز الاهتمام وفق شرائح الأعمار: فالطفل يمرّ في :عمر التخيل الذي يتصوّر فيه الحيوانات أناساً تتحدث والأشياء ذوات أرواح تتحرك، وعمر التذوق الصريح للحكاية المعبّر عنه بالكلمات، وعمر تذوق المغامرة وهو العمر الذي يهتم فيه القارئ الصغير بالعالم الإنساني المعاصر ويطرح فيه على نفسه أسئلة أكثر حدّة تتصل بالراشدين والمجتمع ومعنى الحياة الإنسانية.ولكن يجب أن يكون الكتاب الجيد الذي يتحدث إلى الصغار هو في الوقت ذاته، كتاباً ليس له عمر وليست له حدود.
- الكتاب الذي يواجه الموضوع مواجهة تميل إلى الشمول: إذ قد يفتن الطفل بكتاب يناقش عدة موضوعات وفيها معضلاته ومراكز اهتمامه الشخصي ككرة القدم، والدراجة النارية، وغير ذلك. وقد يميل إلى قراءة الكتب التي تتجاوز قدراته وتكون بعيدة عن الراشدين. - الكتاب الذي ينطوي على العقدة والشخصيات الساحرة، والبطل المرموق والتغيرات اللاهثة. - والكتابة نفسها في الكتاب هي معيار أساسي: والمقصود هنا الكتابة التي تخلق عند الطفل القارئ الرغبة بقلب الصفحة والاستمرار بالقراءة والجري لاهثاً حتى النهاية بدلاً من التثاؤب والنعاس. والكتابة يجب أن تكون كتابة هذا الزمن وبلغته، مع احترام لغة الطفل. ثم إن الكتاب الجيد هو الذي يستطيع الراشد أن يأخذ منه المتعة كالطفل تماماً. وللراشد أن يختار الكتب للأطفال على أن يستعين بآراء نقاد أدب الأطفال وأن ينتقي الكتب التي تسمو بالإنسان وترفع من خلقه، وتزيد معلوماته، وتجعله يفكر بالآخرين قبل أن يفكر بنفسه. القصة والشعر والمسرحية في أدب الأطفال.

القصة: تبدو القصة، في نظر الطفل، لوناً من ألوان اللّهو لا يملّ تكرارها. إنها تبعث في نفسه الهدوء والسكينة، وتصبح متنفساً لطاقاته المتفتحة أو تدريباً لخياله وذهنه وعواطفه وانفعالاته. وهي تدربه على تكوين بعض الصلات الاجتماعية، فتكون جسراً بينه وبين الآخرين. يضاف إلى ذلك أن القصة تلقّن الطفل كثيراً من الكلمات والعبارات تلقيناً سهلاً غير مباشر، مما قد لا يتاح له في حياته العملية. وينبغي تذكّر أن الكبار يُدخلون للصغار، فيما يسردونه عليهم من قصص وأساطير وخرافات، بعض العظات والنصائح الأخلاقية بأسلوب مباشر وغير مباشر،لكي يُغروهم بالسلوك الذي يريدون أن يتبناه الأطفال.

والمعروف أن للقصة فكرة ومغزى وأسلوباً وخيالاً ولغة. وأن لكل هذه العوامل أثراً في تكوين الطفل. ومن هنا نشأت ضرورة الاستفادة من القصة في البيت وفي المدرسة، وضرورة انتقاء الصالح منها ومعرفة كيفية عرضه على الطفل. ولما كان الطفل، في السنوات الأولى من عمره وفي روضة الأطفال، غير قادر بعد على القراءة، فإن من واجب الأم والمربية - المعلمة سردها عليه. ففي سرد القصة جمال آخر هو جمال التعبير الذي يسمو بها ويزيد من قيمتها الفنية، ويبعث فيها حياة جديدة، ويشد إليها الطفل. كذلك يمكن طبع بعض الصور على ورق من المقوى الثخين، تمثل الحيوانات والمشاهد المألوفة المسلسلة التي يعبث بها الطفل ويقلّبها، وعن طريق اللعب والسؤال يتعلم منها المفردات والجمل المفيدة.

ويرى علماء النفس والتربية أن لكل عمر قصصاً تلائمه، وأن لكل نوع من هذه القصص سماته المميزة. وقد جعل هؤلاء حياة الطفل والمراهق في أطوار ومراحل ولاحظوا أن كل طور يهتم بنوع من القصص: فهناك الطور الواقعي المحدود بالبيئة وفيه أشكال من النماذج المألوفة من الحيوان والنبات والأشخاص، وهو بين الثالثة والخامسة. وهناك طور الخيال الحرّ ما بين الخامسة والثامنة * أو التاسعة * حتى الثانية عشرة، وطور العاطفة والغرام، من الثانية عشرة حتى الثامنة عشرة، وطور المثل العليا يأتي بعد الثامنة عشرة أو السادسة عشرة. والأطوار هذه متداخلة والأعمار المذكورة

ليست إلا أعماراً تقريبية ولكنها تعبر عن التمايز. لهذا كله كان من الضروري جداً أن تتصف قصص الأطفال ببعض السمات النوعية. فيجب أن تروق للأذن وللعين * وللحواس الأخرى إن أمكن * ، ويجب أن تؤثر في العاطفة، فتسحر نفوس الصغار، لكي تكون فائدتها أكيدة ويكفي أن تلاحظ الصغار وهم يلاحقون لاهثين قصة ناجحة حتى ندرك تأثيرها القوي.
إنهم يتابعون مشاهد القصة بعيونهم وبآذانهم وبأنفاسهم، ويشاركون أشخاصها وجدانياً، بل إنهم كثيراً ما يشاركون الأبطال في تمثيل الحوادث. ولا شك في أن قارئ القصة أو سامعها لا يملك أن يقف موقفاً سلبياً من شخوصها وأحداثها. بل إنه يغرق نفسه في مسرح الأحداث ويتفحص ما يجري ويتخيل إنه كان في هذا الموقف أو ذاك، ويوازن بين نفسه وبين أبطال القصة فيوافق أو يستنكر أو يعجب.
ويُستحسن أن تكون شخصيات القصة قابلة للتصديق مألوفة لدى الصغار. وهذه السمة تشمل كل أنواع القصة: التاريخية والواقعية والتمثيلية وكل قصة أخرى تعرض نموذجاً لحال بشرية يمكن أن تقع في الحياة المحيطة. لكن هذا لا يمنع من سرد قصص الجن والعفاريت التي تحتوي قيماً ومثلاً رفيعة لأنها تسهم في تنمية الخيال ومعرفة القيم النبيلة ومحاربة الشر والفساد. ويجب أن تراعي القصة الدقة، ومعنى ذلك أن يتقيد كاتب الصغار بالصدق، وألا يناقض نفسه أو يخالف قوانين العلم واللغة. كما يجب أن تنطوي على الصلة بما هو إنساني وأن تتصف بالأصالة ويعني ذلك أن تستمد القصص من التراث القومي والإنساني وأن تتقيد بالقيم الإنسانية والقومية وأن تحترم التقاليد والأعراف السائدة النافعة، وأن تنهل من الماضي لكي تبني المستقبل. وهذا لا يمنع أن تهتم هذه القصص بالبساطة واللغة الحية الواضحة التي تختلف عن لغة الكتب المدرسية ولغة الشارع. الشعر:
يبعث الشعر المتعة في نفوس الأطفال، لكن كبار الشعراء العرب لم يهتموا بالنظم للصغار. وفي الأدب الغربي قصائد كثيرة في * الترقيص * والهدهدة والتنويم ورثاء الأبناء.لكن المرء نادراً ما يرى قصائد موجّهة للأطفال.وكان عليه أن ينتظر بداية القرن العشرين حتى يرى بعض القصائد توضع في الكتب المدرسية.وكان هدف تلك القصائد تعليمياً وتربوياً وخلقياً. وعندما ظهر أحمد شوقي نظم عدداً كبيراً من القصائد القصيرة الجميلة الموجهة للأطفال. وكان في ذلك متأثراً بالشعراء الفرنسيين ولاسيما لافونتين. ومنذ ذلك الحين زاد عدد الشعراء الذين ينظمون للصغار، ولكن ليس بينهم واحد اختص بشعر الأطفال وحده. وفي صفوف الحضانة ورياض الأطفال والصفوف الأولى من المدرسة الابتدائية يحتاج الصغار إلى المعلمة تقرأ لهم وتختار النصوص، وتعرضها، وتكررها، وتنوعها حتى تساعدهم على تنمية الذوق والإبداع. ويمكن أن تستعين ببعض التسجيلات لقصائد بسيطة وقصيرة وجميلة يلقيها ممثلون محترفون. وتستطيع استخدام تسجيلات ترافقها الموسيقى أو أن تغنى هذه القصائد من قبل مغنين أو مغنيات لأن الطفل يحب الغناء كثيراً. وثمة أساليب عديدة تستطيع المعلمة اللجوء إليها لتجعل الشعر محبباً للأطفال ولإظهار موهبتهم الشعرية.
وعندما يعرف الأطفال القراءة تصبح المعضلة أكثر تعقيداً وتبرز القيمة الحقيقية للشعر، إذ يكون على المعلمين أن يجعلوا الأطفال يُصغون إلى النصوص مع حثّهم على التعبير عما يجول في نفوسهم إزاء الموضوع المطروح. ويشترط أن تكون النصوص بسيطة خفيفة ذات جرس موسيقي راقص.
ومن المستحسن ربط الشعر بفعاليات فنية أخرى كالرسم والرقص والخط والتمثيل. المسرحية:
للمسرح في العصر الحاضر، دور تتعاظم أهميته في تربية الصغار وتثقيفهم. فقد تساعد بعض المسرحيات الجيدة للطفل على تبني أحسن العادات في المدرسة والبيت والشارع. وإن المسرحيات العلمية نافعة في توجيه الطفل نحو اختيار المهنة في المستقبل. وللمسرح المناسب المثمر في حياة

الطفل شروطه: فيشترط فيه البساطة والدقة والمرح وإمتاع العين والأذن والعاطفة، وهي الشروط اللازمة في الفنون الأدبية الأخرى، وبين هذه الشروط كذلك أن يتناسب مع عمر الطفل ونمو ذكائه. ولكن المسرحية تتطلب انتباهاً عميقاً ومستمراً، مما يجعل العلاقات مع المسرح أكثر تعقيداً من العلاقات مع السينما أو الشاشة الصغيرة. ويجب لذلك أن تراعي مسرحيات الأطفال هذا الجانب مراعاة خاصة. ثم إن ارتياد المسرح يتطلب أمسية كاملة، لذا يجب أن يكون هذا الارتياد حدثاً مهماً في حياة الطفل، وعلى الآباء أن يجعلوا هذا الحدث مفيداً وأن يوظف التوظيف المجدي في تربية الطفل. ومن المناسب في هذا التوظيف أن تلي المسرحية مناقشات وتبادل في الآراء في داخل الأسرة بين الكبار والصغار.

وثمة ملاحظات لا بد من ذكرها في نهاية هذا الحديث عن أدب الأطفال. فقد كان يتجه في الماضي إلى الذكور أكثر من اتجاهه إلى الإناث، وكان يتجه إلى أبناء الطبقات الثرية أكثر من اتجاهه إلى أبناء الطبقات الفقيرة. ومع انتشار التعليم، وتطور الدراسات في علم النفس والتربية، وانتشار الديمقراطية، اتجهت الفروق بين الذكور والإناث نحو الزوال، وتقلصت الفروق الاجتماعية، وأصبح أدب الصغار يخاطب الجنسين على حد سواء من أبناء الشعب كافة، وإن كانت بعض الرواسب القديمة لا تزال تؤثر في الكتّاب وفي الآباء. ولكن هذه الحقيقة أمر يجب الانتباه إليه لدى دراسة أدب الأطفال أو التأليف فيه. ومما يجب الانتباه إليه في التأليف، على وجه الخصوص،عدد من الأمور إضافة إلى رسالة أدب الأطفال، وفي مقدمة هذه الأمور: درجة وعي المجتمع بهوية الطفل، والتقدم في ميدان الكتابة للصغار، والاستفادة من كتابات القدماء مع مراعاة ظروف العصر، وإبداع أشكال وأنواع وأساليب جديدة لكي يتقبلها الجيل الناشئ،والاعتماد على الترجمة عن الآداب العالمية الأخرى لأن أدب الأطفال إنساني.

من أبرز كتابه في الوطن العربي

أحمد شفيق بهجت أحمد نجيب كامل كيلاني. محمود مفلح في ديوانه غرد يا شبل الإسلام.
يعقوب الشاروني يحيى علوى فرد محمد سعيد العريان أحمد عبد السلام البقالي أحمد شوقي في ديوانه للأطفال عادل الخطيب

الأدب الجاهلى

تدوين الآداب وصل إلينا الشعر الجاهلي عن طريق الرواة الذين حفظوا الشعر من الشعراء، فيحفظها الراوي ويذيعها على الناس وهكذا إلى أن جاء عصر التدوين، حيث ظهرت جماعة سموا * الرواة * ومن أشهرهم : حمّاد بن سَلَمة، خلف الأحمر، أبو عمرو بن العلاء، الأصمعي، المفضّل الضبّي، وعُرِف عن * حمّاد وخلف * الكذب فاشتهرا بالانتحال حيث أصبح الشعر تجارة بالنسبة لهما، ومن أشهر الكتب التي جُمِع فيها الشعر الجاهلي : * الأصمعيّات * للأصمعي، و * المفضليّات * للمفضّل الضبّي، و * طبقات فحول الشعراء * لمحمد بن سلاّم الـجُمَحي

اقسام الادب الجاهلي ينقسم الادب في العصر الجاهلي إلى نوعين رئيسيين هما الشعر والنثر.

١- الشعر :- هو الكلام الموزون المقفي * * تعريف قديم * * .

وهو الأسلوب الذي يصور بها الشاعر احاسيسه وعواطفه معتمداً علي موسيقا الكلمات ووزنها والخيال والعاطفة.

٢- النثر :- هو الأسلوب الذي يصور به الأديب أفكاره ومعانيه غير معتمد علي وزن أو قافية ويميل الي التقرير والمباشرة.

الشعر الجاهلي

يعتبر الشعر في العصر الجاهلي اسبق واكثر انتشارا من النثر لأن الشعر يقوم علي الخيال والعاطفة أما النثر فيقوم علي التفكير والمنطق. والخيال أسبق وجوداً من التفكير والمنطق. انتشار الأمية بين العرب وقدرتهم العالية على الحفظ. ولايمكن معرفة بداية الشعر العربي بدقة ؛ لأن لم يكن العصر الجاهلي عصر تدوين منظم فلا نعرف شعراً عربياً – حسب جهودنا – إلا قبل الإسلام بقرن ونصف ولكن الشعر الذي وصلنا كان شعراً جيداً مما يدل انه كان هناك محاولات سابقة. كان للشعر منزلة عظيمة، وكان دور الشعر بارز في نشر أمجاد القبائل والإشادة بأحسابها، ويسجل للأجيال مفاخرها.

اغراض الشعر الجاهلي

الفخر والحماسة:وكانت موضوعات غرض الفخر والحماسة هي الفخر بالشجاعة والكرم والصدق والعفاف.

الهجاء:وكان ظهور غرض الهجاء في الشعر الجاهلي بسبب الحروب والمنازعات والعصبيات القبلية.

واهم مميزاته أنه كان هجاءاً عفيفاً مهذّباً خالياً من السبّ والشتم.

الغزل:وهو الشعر الخاص بالمرأة المحبوبة ويرجع سبب ظهور غرض الغزل في الشعر الجاهلي إلى الأتي:

١- حياة الصحراء وما بها من حياة الترحال التي تفرّق المحبين. ٢- أن المرأة كانت عفيفة مما زاد ولوع الرّجال بأخلاقها. ٣- أن البيئة الصحراوية لم يكن فيها ما هو أجمل من المرأة. وقد تميز هذا الغرض الغزل بأنه كان عفيفاً رفيع المستوى يصوّر حياء وعفاف المرأة.

الوصف: وأبرز خصائص الوصف الجاهليه هي: ١- الطّابع الحسي ٢- دقّة الملاحظة ٣- صدق النظرة.

المدح: كان المدح مقصوراً على الشعراء الذين دخلوا وارتادوا قصور الملوك.

وقد امتاز غرض المدح بالصّدق، إضافةً إلى خلوّه من المبالغة الممقوتة.
الرّثاء: وقد ظهر هذا الغرض بسبب كثرة الحروب التي كانت تؤدي إلى قتل الأبطال، ومن ثَمَّ يُرثَون.
ومن أبرز مميزات غرض الرّثاء:
١- صدق العاطفة ٢- رقة الإحساس والبعد عن التهويل والكذب ٣- ويتحلّى بالصبر والجَلَد. وقد برعت النساء في شعر الرثاء.وعلى رأسهن الخنساء ،والتي أشتهرت بمراثيها لأخيها صخر.
الاعتذار
ومؤسّسه النابغة الذبياني وسبب خوضه في هذا الفن ما أثارته ظروف الشاعر.
الحكمة
تأتي الحِكَم في بعض أبيات النص، وتمتزج بالإحساس والعاطفة المؤثرة.
خصائص الشعر الجاهلي
أ- خصائص الألفاظ: ١- تميل إلى الخشونة والفخامة. ٢- خالية من الأخطاء، والألفاظ الأعجميّة لأنّهم لم يختلطوا بغيرهم. ٣- تخلو من الزخارف والتكلّف والمحسّنات المصنوعة. ٤- تميل إلى الإيجاز.
ب- خصائص المعنى: ١- تخلو من المبالغة الممقوتة. ٢- بعيدة عن التعقيد. ٣- غالباً تقوم على وحدة البيت لا وحدة القصيدة. ٤- منتزعة من البيئة البدوية. ٥- الاستطراد.
ج- خصائص الخيال: ١- واسع يدلّ على دقّة الملاحظة. ٢- صور الشعر الجاهلي تمثّل البيئة البدوية. ٣- صور الشعر الجاهلي ليست متكلّفة. ٤- الصّور الجاهلية تعتمد على الطابع الحسّي.
المعلقات
وهي قصائد ممتازة من أجود الشعر الجاهلي، وسمّيت بالمعلقات: ١- تشبيهاً لها بعقود الدرّ التي تُعلّق على نحور النساء الحسان. ٢- وقيل لأنها كُتِبَت بماء الذّهب وعُلِّقَتْ على أستار الكعبة. ٣- وقيل لأنها سريعة التعلّق في أذهان الناس فحفظوها، وهذا الرأي هو الأصح.
والناظر في المصادر العربية تهوله تلك الكثرة من الأشعار والشعراء خاصة إذا ضم إليها ماجاء في كتب التاريخ والسير والمغازي والبلدان واللغة والنحو والتفسير إذ تزخر كلها بكثير من أشعار الجاهليين بما يوحي أن الشعر كان غذاء حياتها، وان هذه الأمة قد وهبت من الشاعرية الفذة ما يجعل المرء يتوهم أن كل فرد من رجالها ونسائها وعلمائها كان يقول الشعر وتدل هذه الكثرة من الشعر والشعراء على أن الشاعرية كانت فطرة فيهم ثم ساندت هذه الفطرة الشاعرة عوامل أخرى منها تلك الطبيعة التي عاش العربي الأول كل دقائقها من جبال وممهاد ووديان وسماء ونجوم وأمطار وسيول وكائنات.
لقد كانت الطبيعة كتاباً مفتوحا أمام بصر الشاعر العربي وبصيرته ومن هنا استلهمها في أشعاره ويضاف إلى لطبيعة تلك الحروب التي ألهبت مشاعره بحماسة موارة. ثم حياة الإنسان العربي في بساطتها وفضائلها. وفي معاناته وصراعاته ضد الجدب والخوف معاً ومن ثم جاء هذا الشعر ممثلاً لحياة الجزيرة العربية في بيئاتها وأحوالها المختلفة، ولحياة الإنسان العربي في أخلاقه وطباعه وعاداته وعقائده وبطولاته وأفكاره. كانت للشاعر العربي في قبيلته منزلة رفيعة. كما كانت رموز القبيلة العربية الأساسية ثلاثة: القائد والفارس والشاعر وكان الشاعر في القبيلة لسانها الناطق والمدافع معاً بل كان بيت الشعر أحياناً يرفع من شأن قبيلة، كما يحكى عن بني أنف الناقة الذين كانوا يعيرون بلقبهم، حتى كان الرجل منهم يحتال على إخفاء لقبه، فما إن قال فيهم الحطيئة بيته الشهير:

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوي بأنف الناقة الذنبا
حتى صاروا يباهون بلقبهم ونسبهم

النثر الجاهلي

النثر أحد قسمي القول، فالكلام الأدبي كله إما أن يصاغ في قالب الشعر المنظوم وإما في قالب القول المنثور. ولابن رشيق المسيلي القيرواني " وكلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة، ومتوسطة، ورديئة، فإذا اتفق الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، لم يكن لإحداهما فضل على الأخرى، وإن كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية.
ويشرح ابن رشيق أن أصل التسمية في المنظوم وهي من نظم الدر في العقد وغيره، إما للزينة أو حفظا له من التشتت والضياع، أما إذا كان الدر منثورا.لم يؤمن عليه ولم ينتفع به.
من هنا حصلت عملية تشبيه الكلام الأدبي بالدور والمجوهرات وتوهم الناس أن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة. وذلك بالنظر إلى سهولة حفظ الكلام المنظوم واستظهاره بسبب الوزن، وانعدام الوزن في الكلام المنثور يجعله عرضة للنسيان والضياع، وذلك في وقت كان الناس فيه يتداولون النصوص الأدبية مشافهة دون الكتابة في هذا العصر الجاهلي والإسلامي الأول، وقد زال هذا التفاضل في عصور التدوين وكتابة النصوص كما في زماننا الحاضر، بحيث اختص كل من النثر والشعر بمجالات في القول تجعله أليق به. ويعتقد ابن رشيق محقا: إن ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، وهو يقصد بذلك تلك الحقبة الزمنية قبل الإسلام وبدايات العهد الإسلامي تخصيصا.
وجاء هذا ردا كافيا علي الذين ينفون وجود نثر فني عربي جيد قبل الإسلام، وإنما كان ضياع ذلك النثر الجاهلي أو اختلاطه بسبب طبيعته الفنية الخالية من الوزن. وهو لم يعن بذلك إلا النثر الفني أي الأدبي الذي يتوفر - كما ذكر بروكلمان – "على قوة التأثير بالكلام المتخير الحسن الصياغة والتأليف في أفكار الناس وعزائمهم". أما النثر الاعتيادي الذي يستعمل بين الأفراد في التداول اليومي الغرض الاتصال وقضاء الحاجات والثرثرة مما ليس فيه متانة السبك والتجويد البلاغي ولا قوة التأثير فلا يعتد به، وليس له قيمة اعتبارية في الدراسة الأدبية. إن ما روي من النثر الجاهلي قليل بالنسبة لما روي من الشعر وذلك للأسباب الاتية: ١- سهولة حفظ الشعر لما فيه من إيقاع موسيقي. ٢- الاهتمام بنبوغ شاعر في القبيلة يدافع عنها ويفخر بها. ٣- قلة أو انعدام التدوين، والاعتماد على الحفظ والرواية.
أنواع النثر الفني العربي في العصر الجاهلي
بالرغم من عدم وجود أي سجل أو كتاب مدون يحتوي على نصوص النثر الجاهلي يعود تاريخه إلى تلك الفترة من الزمن الغابر، إذ كان الناس يحفظونها ويتناقلونها عن طريق الرواية الشفاهية، مثل الشعر، وهذا ربما سبب قلتها، وكذا موقف الإسلام من بعضها، وبالرغم من ذلك فان الدارسين المحققين لهذا التراث الأدبي العربي ذكروا من أنواع النثر الأدبي في تلك الفترة خاصة بعض الأنواع منها:
الخطابة، القصص، الأمثال، الحكم، الوصايا، النثر المسجوع.

الخطابة

هي فن مخاطبة الجماهير، بغية الإقناع والإمتاع، بكلام بليغ وجيز. فهي قطعة من النثر الرفيع، قد تطول أو تقصر حسب الحاجة لها. وهي من أقدم فنون النثر، لأنها تعتمد علي المشافهة، لأنها فن مخاطبة الجمهور بأسلوب يعتمد علي الاستمالة وعلي اثارة عواطف السامعين، وجذب انتباههم

وتحريك مشاعرهم، وذلك يقتضي من الخطيب تنوع الأسلوب، وجودة الإلقاء وتحسين الصوت ونطق الإشارة. أما الإقناع فيقوم علي مخاطبة العقل، وذلك يقتضي من الخطيب ضرب الأمثلة وتقديم الأدلة والبراهين التي تقنع السامعين. أقسام أو أجزاء الخطبة: للخطبة أجزاء ثلاثة هي * المقدمة – والموضوع – والخاتمة * . أهداف الخطبة: الإفهام والإقناع والإمتاع والاستمالة. وللخطابة مميزات تمتاز بها عن غيرها من الفنون، لذلك لا نستغرب أن يتحدث الجاحظ عن وجودها، ومنها: لها تقاليد فنية، وبنيوية، وسمات. لها زي معين وهيأة تمثيلية للخطيب، وأصول في المعاملة. كما أنها تستدعي احتشاد الناس من وجهاء القوم. لها أماكن إلقاء هي نفسها أماكن التجمعات الكبرى * مضارب الخيام، ساحات النزول، مجالس المسر، الأسواق * . خصائص أسلوب الخطبة: قصر الجمل والفقرات. جودة العبارة والمعاني. شدة الإقناع والتأثير. السهولة ووضوح الفكرة. جمال التعبير وسلامة الألفظ. التنويع في الأسلوب ما بين الإنشائي والخبري. قلة الصور البيانية. الإكثار من السجع غير المكلف. أسباب ازدهار الخطبة في العصر الجاهلي: ازدهرت الخطبة لاكتمال عوامل ازدهارها ورقيها وهي: ١- حرية القول. ٢- دواعي الخطابة كالحرب والصلح والمغامرات. ٣- الفصاحة فكل العرب كانوا فصحاء. أنواع الخطابة: تختلف باختلاف الموضوع والمضمون، منها: الدينيـة: التي تعمد إلى الوعظ والإرشاد والتذكير والتفكير. السياسية: التي تستعمل لخدمة أغراض الدولة أو القبيلة. الاجتماعية: التي تعالج قضايا المجتمع الداخلية، والعالقة منها من أمور الناس، كالزواج.... الحربية: التي تستعمل بغية إثارة الحماسة وتأجيج النفوس، وشد العزائم. قضائية: التي تقتضي الفصل والحكم بين أمور الناس، يستعملها عادة الحاكم أو القاضي.
ولقد اجتمعت هذه الخصائص في خطبة ل * قس من ساعدة الايادي * والجدير بالذكر أنه أول من قال في خطبته: * أما بعد * وتسمي * فصل الخطاب * ، لأنها تفصل المقدمة عن الموضوع. وقد اقترن موضوع الخطابة بالزعامة، أو الرئاسة للقبيلة أو القوم، كما اقترن من جهة أخرى بلفظ الحسام، فلا مجال لبروز الحسام قبل بروز الكلام، ولا مطمع لسيادة القوم إلا بعد إتقان فن القول، كما أن الخطابة قديمة الحضارات، وقدم حياة الجماعات، فقد عرفت عند المصريين، الرومان، اليونان ق٥٠ قبل الميلاد

القصص

الذي كانت تهفو إليه النفوس وتسمو إليه الأعين عند عرب الجاهلية كما عبر عن ذلك بروكلمان، فكان القاص أو الحاكي، يتخذ مجلسه بالليل أو في الاماسي عند مضارب الخيام لقبائل البدو المتنقلة وفي مجالس أهل القرى والحضر، وهم سكان المدن بلغتنا اليوم.
فالقصص فن نثري متميز، عبارة عن مجموعة من الأحداث تتناول حادثة وواقعة واحدة، أو عدة وقائع، تتعلق بشخصيات إنسانية منها وأخرى مختلفة –غير إنسانية-. لها قسمين حسب طبيعة أحداثها هما؛ حقيقية واقعية وخيالة خرافية. تتميز القصة، بأنها تصور فترة كاملة من حياة خاصة، أو مجموعة من الحيوات، فهي تعمد إلى عرض سلسلة من الأحداث الهامة وفقاً لترتيب معين. بينما نجد الأقصوصة تتناول قطاعاً أو موقفاً من الحياة، فهي تعمد إلى إبراز صورة متألقة واضحة المعالم بينة القسمات، تؤدي بدورها لأبراز فكرة معينة. القاص: هو السارد للأحداث، أو هو خالق مبدع، تزدحم في رأسه أحداث وشخصيات، ينفخ فيها الروح لتتحدث بنعمة الحياة. مهمته أن يحمل القارئ إلى حياة القصة، ويتيح له الاندماج التام في أحداثها، ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذي يحدث ما بينهما، ويعود الأمر إلى قدرة القاص على التجسيد والإقناع.

كانت مادة القصص أو مواضيعه؛ متعددة ومتنوعة، وذلك بغية التسلية والمتعة، أو حتى الوعظ والإرشاد، أو شد الهمم، فكان بعضها يدور حول: الفروسية، تاريخ القبيلة، بطولات الأمجاد؛ مثل حرب البسوس، داحس والغبراء.... قصص من الوقائع الحياة الاجتماعية اليومية بغية الإمتاع والتسلية. القصص الخرافي، الأساطير، مثل قصص الغول ومنازلته في الصحراء، الجان... فكان العرب يستمد قصصهم ومواضيعهم من حياتهم، مواقفهم، نزالاتهم، وموروثهم الثقافي مما تناقل إليهم عبر الرواية من الأسلاف، لكن هناك البعض مما استمده من جيرانهم؛ كالأحباش، الروم، الفرس، الهنود. وقد وجد فن القص، أن النثر أنجع وسيلة يستعملها أو يصطنعها القاص للوصول لهدفه، لأن الشعر بما فيه من عواطف متأججة، وخيال جامح، وموسيقى خارجية، وغير ذلك مما يرتكز عليه، لا يصلح لان يعبر تعبيراً صادقاً دقيقاً عن تسلسل الأحداث وتطور الشخصيات، في تلك الحياة التي يجب أن تكون مموهة من الواقع. ولكل قصة عنصر سائد يميزها، فكل قصة نقرؤها قد تترك في النفس أثراً أو انطباعا ما، قد ينتج عن الأحداث أو الشخصيات، أو عن فكرة ما... ذلك الانطباع هو العنصر السائد وهو المحرك في القصة، وهو لا يمكن تحديده بدقة. أما عناصر القصة هي: القطع أو الاقتباس، الأحداث، الحبكة، التشويق، الحوار، الخبر، الأسلوب. وللعلم فهناك نوعين للقصة: قصة ذات حبكة مفككة: التي تقوم على سلسلة من الأحداث المنفصلة، غير المترابطة، ووحدة العمل القصصي فيها لا تقوم على تسلسل الأحداث. قصة ذات حبكة عضوية متماسكة: تقوم على حوادث مترابطة تسير في خط مستقيم والحبكة ذاتها تنقسم إلى قسمين: حبكة بسيطة: تكون القصة مبنية على حكاية واحدة حبة مركبة: تكون القصة مبنية على أكثر من حكاية واحدة، تتداخل فيما بينه.

الأمثال

أبدع معظم العرب في ضرب الأمثال في مختلف المواقف والأحداث، وذلك لحاجة الناس العملية إليها، فهي أصدق دليل عن الأمة وتفكيرها، وعاداتها وتقاليدها، ويصور المجتمع وحياته وشعوره أتم تصوير، أقوي دلالة من الشعر في ذلك لأنه لغة طائفة ممتازة، أما هي فلغة جميع الطبقات. تعريف المثل: هو قول محكم الصياغة، قليل اللفظ، موجز العبارة، بليغ التعبير، يوجز تجربة إنسانية عميقة، مضمرة ومختزلة بألفاظه، نتجت عن حادثة أو قصة قيل فيها المثل، ويضرب في الحوادث المشابهة لها،

فهو فن أدبي نثري ذو أبعاد دلالية ومعنوية متعددة، انتشر على الألسن، له مورد وله مضرب. من أسباب انتشار الأمثال وشيوعها: خفته وحسن العبارة، وعمق ما فيها من حكمة لاستخلاص العبر، إصابتها للغرض المنشودة منها، الحاجة إليها وصدق تمثيلها للحياة العامة ولأخلاق الشعوب. ومن خصائص المثل: يجتمع في المثل أربعة لا يجتمع في غيره من الكلام: " إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبية، وجودة الكتابة، إضافة إلى قوة العبارة والتأثير، فهو نهاية البلاغة. والأمثال في الغالب أصلها قصة، إلا أن الفروق الزمنية التي تمتد لعدة قرون بين ظهور الأمثال ومحاولة شرحها أدت إلى احتفاظ الناس بالمثل لجمال إيقاعه وخفة ألفاظه وسهولة حفظه، وتركوا القصص التي أدت إلى ضربها. وفي الغالب تغلب روح الأسطورة على الأمثال التي تدور في القصص الجاهلية مثل الأمثال الواردة في قصة الزباء ومنها:

"لا يطاع لقصير أمر، ولأمر ما جمع قصير أنفه" - " بيدي لا بيد عمرو". وكذلك الأمثال الواردة في قصة ثأر امرئ القيس لأبيه ومنها: " ضيعني صغيرا وحملني ثأره كبيرا " - " لا صحو إليوم ولا سكر غدا " - " اليوم خمر وغدا أمر". وربما يستطيع المحققون بجهد أن يردوا بعض هذه الأمثال

لأصحابها ومبدعيها، فمن حكماء العرب عدد كبير قد اشتهر بابتكاره وإبداعه للأمثال، بما فيها من عمق، وإيجاز، وسلاسة، يقول الجاحظ: " ومن الخطباء البلغاء والحكام الرؤساء أكثم بن صيفي، وربيعة بن حذار، وهرم بن قطيعة، وعامر بن الظرب، ولبيد بن ربيعة. وأحكمهم أكثم بن صيفي التميمي، تدور علي لسانه حكم وأمثال كثيرة، وهي تجري علي هذا النسق : " رب عجلة تهب ريثا " ـ " ادرعوا الليل فإن الليل أخفى للويل. المرء يعجز لا محالة ". " لا جماعة لمن اختلف " ـ " لكل امرئ سلطان على أخيه حتى يأخذ السلاح، فإنه كفى بالمشرفية واعظا " ـ " أسرع العقوبات عقوبة البغي". ولكن أمثال العرب لم تأت على مثل هذه الدرجة من الرقي والانضباط الأسلوبي، مثل التي جاء بها أكثم، بل إن كثيرا من الأمثال الجاهلية تخلو من التفنن التصويري، وهذا بطبيعة الأمثال فإنها ترد على الألسنة عفوا وتأتي على ألسنة العامة لا محترفي الأدب، فلم يكن من الغريب أن يخرج بعضها علي القواعد الصرفية والنحوية دون أن يعيبها ذلك مثل: أعط القوس باريها * بتسكين الياء في باريها والأصل فتحها * ، وأيضا * أجناؤها أبناؤها * جمع جان وبان والقياس الصرفي جناتها بناتها لأن فاعلا لا يجمع علي أفعال وهذا يثبت أن المثل لا يتغير بل يجري كما جاء علي الألسنة وأن خالف النحو وقواعد التصريف. وبعض الأمثال يغلب عليها الغموض وقد تدل تركيبتها على معنى لا تؤدي إليه الكلمات بذاتها، ومن ذلك قول العرب: * بعين ما أرينك * ؛ أي أسرع. ولم يكن هذا النوع من الأمثال هو الوحيد بل هناك أمثال صدرت عن شعراء مبدعين وخطباء مرموقين فجاءت راغبة الأسلوب متألقة بما فيها من جماليات الفن والتصوير مثل: أي الرجال المهذب، فهذا المثل جزء من بيت للنابغة يضرب مثلا لاستحالة الكمال البشرين. والبيت: ولست بمستبق أخا لا تلمه على شعث. أي الرجال المهذب. ويصعب تمييز المثل الجاهلي عن الإسلامي. إلا بما يشير إليه من حادث أو قصة أو خبر، يساعد على معرفته وتمييزه مثل: " ما يوم حليمة سر"، وحليمة بنت ملك غسان. فهو في عصر الإسلام والمثل: " اليوم خمر وغدا أمر". هو في العصر الجاهلي والأمثال ذات قالب ثابت البنية، إذ هو ذاته يستعمل في كل الأحوال، وهي تنقسم إلى ٠٣ أقسام من حيث البناء ذات قالب بسيط: إنك لن تجني من الشوك العنب. تاتي في قالب الصنعة اللفظية: من عز بز، عش رجباً ترى عجبا. وبعضها يأتي في قالب منتهكا الترتيب النحوي: الصيف ضيعتِ اللبن. أما أنواع المثل، فهي حقيقية أو فرضية خيالية. حقيقية: لها أصل، من حادثة واقعية، وقائلها معروف غالبا. فرضية: ما كانت من تخيل أديب ووضعها عل لسان طائر أو حيوان أو جماد أو نبات أو ما شاكل ذلك، والفرضية تساعد على النقد والتهكم ووسيلة ناجحة للوعظ والتهذيب. - بعض يمثل منهجا معينا في الحياة كقولهم: إن الحديد بالحديد يُفْلح وبعضها ما يحمل توجيها خاصا كقولهم: قبل الرماء تملأ الكنائن. وبعضها يبني علي ملاحظة مظاهر الطبيعة أو يرتبط بأشخاص اشتهروا بصفات خاصة. أما من حيث اللغة فقد تستعمل الفصحى وهي عادة المثل الجاهلي، وقد تستعمل اللهجة العامية، وقد تكون هجينة ما بين ألفاظ فصحى وأخرى دخيلة وتسمى بالمولدة.

الحكم

الحكمة قول موجز مشهور صائب الفكرة، رائع التعبير، يتضمن معنى مسلماً به، يهدف عادة إلى الخير والصواب، به تجربة إنسانية عميقة. من أسباب انتشارها: اعتماد العرب على التجارة استخلاص العظة من الحوادث نفد البصية والتمكن من ناصية البلاغة. خصائصها: روعة التشبيه قوة اللفظ دقة التشبيه سلامة الفكرة مع الإنجاز

النثر المسجوع أو سجع الكهان

وهذا نوع من النثر في العصر الجاهلي أولاه المستشرقون من العناية أكثر مما يستحق، وبعضهم كان يغمز بذلك من طرف خفي إلى الفواصل في آيات القران الكريم كأنه يريد الطعن في إعجازه. يقول المستشرق بلاشير في كتابه * تاريخ الأدب العربي * ، أن سكان المجال العربي * ..... * عرفوا، دون ريب نظاما إيقاعيا تعبيريا سبق ظهور النثر العربي، ولم يكن هذا الشكل الجمالي هو الشعر العروضي، ولكنه نثر إيقاعي ذو فواصل مسجعة ". ويضيف أنه من الممكن أن يصعد السجع إلى أكثر الآثار الأدبية عند العرب إيغالا في القدم، وبالتالي إلى ماضي أكثر غموض".فهناك من يؤكد بأن المسجوع كان المرحلة الأولى التي عبرها النثر إلى الشعر عند العرب.

يقول ابن رشيق: وكان كلام العرب كله منثوراً، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم الأخلاق وطيب أعراقها، وصنعوا أعاريض جعلوها موازين للكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً ". فلما استقر العرب، واجتمعوا بعد تفرق، وتحضروا بعد بداوة، واجتمع لهم من سمات الحضارة وثقافة الفكر، وتنظيم الحياة، ما جعلهم يشعرون بحاجتهم إلى كلام مهذب، وأسلوب رشيق، وفكرة مرتبة، فكان النثر المسجوع وسيلتهم في ذلك. تعريفه: " لون فني يعمد إلى ترديد قطع نثرية قصيرة، مسجعة ومتتالية، تعتمد في تكوينها على الوزن الإيقاعي أو اللفظي، وقوة المعنى"، فمن مميزاته أنه يأتي: محكم البناء، جزل الأسلوب، شديد الأسر، ضخم المظهر، ذو روعة في الأداء، وقوة في البيان، ونضارة في البلاغة. لغته تمتاز: بشديدة التعقيد، كثرة الصنعة، كثرة الزخارف في أصواتها وإيقاعها. لذلك فالنثر المسجوع يأتي في مرحلة النضج. بينما كنا قد رجحنا من قبل بأسبقية الأمثال على غيرها من أشكال التعبير النثري.

وظاهرة السجع المبالغ فيه في النثر الجاهلي، قد ارتبطت بطقوس مشربة بسحر والكهون ومعتقدات الجدود، لذلك يكثر في رأيه ترديد القطع النثرية القصيرة المسجعة أثناء الحج في الجاهلية، وحول مواكب الجنائز، مثل قول أحدهم: من الملك الأشهب، الغلاب غير المغلب، في الإبل كأنها الربرب، لا يعلق رأسه الصخب، هذا دمه يشحب، وهذا غدا أول من يسلب". ويتصف هذا النثر إجمالا باستعمال وحدات إيقاعية قصيرة تتراوح بين أربعة وثمانية مقاطع لفظية * ... * تنتهي بفاصلة أو قافية، ودون لزوم التساوي بين الجمل أو المقاطع.

الوصايا

وصى، أو أوصى الرجل بمعنى؛ عهد إليه، قال الرسول الكريم ﷺ: " استوصوا بالنساء خير فإنهن عندكم عوان ". والوصية من عند الله إنما هي فريضة، يقول تعالى:" يوصيكم الله في أولادكم..". وسميت بالوصية أيضا لاتصالها بأمر الميت، وتعني كذلك كلمة وصى الشيء وصياً أي اتصل، ووصله، فقد قيل لعلي كرم الله وجهه " الوصي" لاتصال نسبه بنسب الرسول ﷺ.

الوصية: هي من ألوان النثر التي عرفها العرب في الجاهلية، وهي قول حكيم صادر عن مجرب خبير يوجه إلي من يحب لينتفع به، أو من هو أقل منه تجربة. أجزاء الوصية: المقدمة: وفيها تمهيد وتهيئة لقبولها. الموضوع: وفيه عرض للأفكار في وضوح واقناع هاديء. الخاتمة: وفيها إجمال موجز لهدف الوصية. ويتضح ذلك على سبيل المثال؛ في * وصية أم لإبنتها * عند زواجها لأمامة بنت الحارث. خصائص أسلوب الوصية: ١- دقة العبارة ووضوح الألفاظ. ٢- قصر الجمل والفقرات. ٣- الإطناب بالتكرار والترادف والتعليل. ٤- تنوع الأسلوب بين الخبر والإنشاء. ٥- الإقناع بترتيب الأفكار وتفصيلها وبيان أسبابها. ٦- الإيقاع الموسيقي، إذ يغلب عليها السجع، لتأثيره الموسيقي. ٧- اشتمالها على كثير من الحكم. ٨- سهولة اللفظ، ووضوح الفكرة. وهناك فرق بين الوصية

والخطبة ألا وهو:- أن الخطبة: هي فن مخاطبة الجماهير لاستمالتهم وإقناعهم. أما الوصية: فهي قول حكيم لإنسان مجرب يوصي به من يحب لينتفع به في حياته

الأدب العربى فى صدر الإسلام

مفهوم أدب عصر صدر الإسلام

يقصد بالأدب في عصر صدر الإسلام، هو النتاج الثقافي والأدبي من لغة وأدب وشعر ونثر خلال الفترة من بعثة النبي محمد إلى آخر أيام الخلفاء الراشدين، والذي ينتهي بمقتل علي بن أبي طالب عام ٤٠ هـ

مصادر الأدب في عصر صدر الإسلام

لقد حصر علماء اللغة والأدب والنقاد مصادر الأدب في عصر صدر الإسلام إلى ثلاثة مصادر رئيسية هي القرآن، والحديث، والأدب الجاهلي، فقد استلهم الأدب الإسلامي أفكاره وأساليبه من هذه المصادر الثلاثة. واقتفى الشعراء أثر هذه المصادر، وسوف نتحدث هنا عن القرآن والحديث النبوي، أما الأدب الجاهلي فهو عصر سابق للعصر الذي نتحدث به ويحتاج موضوع مستقلاً للحديث عنه.

تعريف القرآن

هو كلام الله ومعجزة النبي محمد، تحدى الله به بلاغة الإنس والجن، وهو حجة الله على الناس كافة وعلى العرب خاصة؛ لأنه نزل بلغة العرب. فيه تبيان لكل شيء. والقرآن كنز الحكمة والعلم والمعرفة، ما فرط الله فيه من شيء، ولا تزال الأيام تكشف من عجائبه كل يوم جديد .

السور المكية

كلها تدور حول توحيد الله وإثبات وحدانيته بأدلة من آياته ومخلوقاته، وتعظيم أمر التوحيد والترغيب فيه بالجنة، وتهويل أمر الشرك وإنذار المشركين بعذاب جهنم.

السور المدنية

ففيها تشريعات سياسية وقضائية واجتماعية وعسكرية، تكفل سعادة الفرد والمجتمع وفيها أيضاً أدآب ترسم طرق الأخلاق الكريمة، وتأمر بكل معروف وتنهى عن كل منكر، ثم إنها توضح فروض العبادات والمعاملات.

لغة القرآن

نزل القرآن بلغة قريش وفيه بعض ألفاظ من لغات القبائل المضرية واليمنية. فقد ذكروا أن كلمة * فشل * بمعنى جبن هي من لغة حمير، وأن كلمة * الأرائك * بمعنى * الأسرة * هي أيضاً يمنية وأن كلمة * الموئل * بمعنى * الملجأ * هي من لغة كنانة وأن كلمة * السائح * بمعنى الصائم هي من لغة هذيل. أما الألفاظ التي قيل أنها أعجمية كالإبريق والسندس والإستبرق والكافور والأكواب والقوارير فالمعتقد أنها في حكم العربية وأنها كانت جزءاً من لغة العرب قبل نزول القرآن بقرون طويلة والدليل * * قول القرآن * * : * إنا أنزلنه قرءانا عربياً لعلكم تعقلون *

إعجاز القرآن

لقد أيد الله رسله بمعجزات، وكانت معجزة كل رسول من جنس ما يحسنه قومه، فلما كان السحر منتشراً في زمن موسى – عليه السلام – جاءت معجزته بما هو أعظم من أعمال السحرة وهو العصا، وانفجار الصخر وانفلاق البحر ولما كان قوم عيسى عليه السلام، بارعين في الطب جاءت

معجزته – عليه السلام – بإبراء الأكمه والأبرص وإحياء الموتى. ولما كان العرب في الجاهلية يتباهون بالبيان والبلاغة جاءت معجزة محمد بالقرآن. فقد تحدى الله العرب أن يأتوا بمثله، بما فيه من بديع نظم ؛ وحسن تأليف وروعة أسلوب، ودقة عرض. ولذا فعندما سمعه العرب وهم أمراء البيان أكبروه وعجزوا عن أن يردوه إلى نوع من أنواع الكلام المعروفة فقالوا مضطربين : إنه شعر شاعر، أو فعل ساحر، أو سجع كاهن... ووصفهم إياه بأنه نوع من هذه الأنواع التي تشترك في فتنة العقل دليل على فعله القوي في نفوسهم. وببلاغة القرآن تحدى الله العرب، إلا أن هناك وجوهاً أخرى لإعجاز القرآن لم يقع فيها التحدي

أسلوب القرآن

ألفاظ القرآن لها نسق بلاغي حير العقول وأعجز البلغاء، فما تستطيع مهما اوتيت من بلاغة أن تستبدل بكلمة واحدة من القرآن كلمةً مثلها في بلاغتها. والآيات القرآنية مسجوعة الفواصل غالباً، وهذا من حكمة الله جل وعلا وفضله؛ لأن السجع سهل على القراء حفظها. ولكل من السور المكية والمدنية خصائص تتميز بها غالباً فالسور المكية قصيرة الآيات، أسلوبها يثير العواطف والعقول معاً، وهي حارة اللهجة فيها تهويل وتكرار وجدل وإقناع. والسور المدنية طويلة الآيات، هادئة اللهجة، عذبة الألفاظ فيها وضوح يناسب التعليم ودقة تناسب التشريع.

خصائص أسلوب القرآن

١- التكرار: وذلك لتثبيت المعنى في النفوس، ومن السور التي يتضح فيها التكرار البليغ سورة القمر، وسورة الرحمن، وسورة المرسلات.

٢- الالتفات: وهو الانتقال من ضمير إلى ضمير كأن ينتقل من ضمير الغائب إلى المخاطب أو المتكلم كقول القرآن : * * وحشرنهم فلم نغادر منهم أحداً * وعرضوا على ربك صفاً لقد جئتمونا كما خلقناكم أول مرة بل زعمتم ألن نجعل لكم موعداً * * . فقد تكلم الله عن المشركين بضمير الغائب في قوله : * وحشرناهم * ثم بضمير المخاطب في قوله: * جئتمونا * . وتكلم جل وعلا عن نفسه فقال: * وحشرناهم * بضمير المتكلم ثم قال : * وعرضوا على ربك * . والسر في بلاغة الالتفات أن إطالة الإنصات إلى أسلوب واحد تأتي بالرتابة على المعنى، ومن ثم فهو يأتي مزيلاً لتلك الرتابة ومجدداً لنشاط السامع.

٣- الإيجاز: ولذلك فقد اجتمع بين دفتي المصحف من أمر التشريع والعقيدة والعلوم مالم تتسع له مجلدات التفسير الكبيرة.

٤- ضرب المثل : ومعظم أمثال القرآن محسوسة ؛ وذلك لتثبيت الأمور المعنوية وتوضيحها في الأذهان.

الحديث النبوي

تعريفه : الحديث -أو السنة النبوية- هو قول الرسول أو فعله أو تقريره.

وظيفة الحديث

الحديث هو المصدر الثاني من مصادر التشريع في الإسلام بعد القرآن وربما جاء في نفس المرتبة لأن الله قد أعطى لنبيه حق التشريع في بعض الأمور فالقرآن احتوى على أصول الدين وقواعد الأحكام العامة ونص على بعضها وترك بيان بعضها الباقي للرسول.

وتتخلص وظائف الحديث في توضيح القرآن وتفصيل إجماله وتقييد إطلاقه وتخصيص عمومه.

خصائص أسلوب الحديث

كلام النبي آية في الفصاحة والبلاغة وقمة في البيان وهو أبلغ كلام صدر عن بشر ولكن بلاغة القرآن في أفق لا تناله بلاغة الإنسان.وترجع بلاغة النبي إلى عدة أسباب:
أولها:أنه مؤيد بالوحي والإلهام.
ثانيها:موهبته الفطرية.
وثالثها:نشأته في قريش واسترضاعه في بني سعد وهم أفصح العرب.
ورابعها: تضلعه من لغة القرآن وعلمه بلغة العرب.

مميزات الحديث

١- أنه موجز إيجاز بليغا فالألفاظ القليلة تشتمل على معان كثيرة كقوله "قل آمنت ثم استقم".ولهذا سمي جوامع الكلم.
٢- أنه خال من التكلف والزخرف ينساب من طبع صادق ونبع غزير صاف.
٣- أن معانيه مستقاة من معاني القرآن ومقاصده ولذلك فإن أغلب أحكامه ما هي إلا صدى لصوت القرآن.
٤- أنه سهل اللفظ يخاطب في سهولته العامة والخاصة مع ملاءمته لحالة المخاطب.
٥- أن فيه كثيرا من الأمثال التي توضح المعنى وتقربه إلى الأذهان.ي

نماذج من جوامع الكلم

١- "إنما بعثت فيكم لأتمم مكارم الأخلاق"
٢- " الجنة تحت ظلال السيوف"
٣- " ليس الغنى عن كثرة العرض ولكن الغنى غنى النفس"
٤- " ما زال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه"
٥- " العلماء ورثة الأنبياء"
٦- " من سرة أن يبسط له في رزقه وينسأ له في أجله فليصل رحمه"

الشعر الجاهلي

الشعر الجاهلي هو كل ما سبق بعثة النبي من نتاج شعري أو نثري أو أدبي، وبالنسبة للشعر الجاهلي فلا يعرف بالتحديد.
لقد اجتهد الباحثون وعلماء اللغة لتحديد كيفية بداية الشعر العربي في العصر الجاهلي، إذ أنه من المستحيل عقلاً أن يكون الشعراء أبدعوا من أول وهلة فخرج لنا شعراء مبدعون لا يزال نتاجهم الأدبي يدرس في المدارس والجامعات وتمت ترجمته إلى معظم لغات العالم بعد مضي أكثر من خمسة عشر قرنا عليه، وقد اختلفت أراؤهم حيال ذلك، فمنهم من قال أن الشعراء كانوا يسمعون وقع خفاف الإبل على الأرض فحالوا تقليدها إلى أن أنشؤوا ما يعرف بالأوزان الشعرية وقد ساعدهم في ذلك سوق الأبل * الحداء * ، كما أن هناك رأياً لفريق آخر يقول أن أصل الشعر ومبدؤه هو السجع ثم تطور إلى بحر الرجز ومن ثم نشأت البحور الشعرية الأخرى، وفريق آخر أيضاً يقول أن أصل الشعر العربي هو الغناء إذ أن العربي في صحرائه يحتاج إلى الترانيم والغناء، فيأخذ أجزاء منتظمة من الكلام يتغنى بها إلى تطور الأمر حتى أصبح الشعر موزوناً ومقفى والخلاصة من هذا كله أن الشعر الجاهلي يعد عند العرب ذلك الأثر العظيم الذي حفظ لنا حياة العرب في جاهليتهم، وإذا كانت الأمم الأخرى تخلد مآثرها بالبنيان والتشييد فإن العرب يعولون على الشعر الجاهلي الذي يرون أنه حفظ لهم تلك المآثر ونقلها إلى الأجيال التي تبعتهم، يقول ابن سلام الجمحي، وهو عالم النقد والأدب

الشهير في كتابه طبقات فحول الشعراء : * وكان الشعر في الجَاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون * .
وقد استدل علماء اللغة والأدب على أن الشعر العربي وجد قبل الشعر الجاهلي الذي يعد أول ما وصلنا من نتاج العرب الشعري بأدلة كثيرة سنكتفي بدليل واحد منها، وهو قول امرؤ القيس مثلاً:
عُوجَا على الطَّلَلِ المُحيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابنُ حِذَامِ
ووجه الدليل عندهم أن بكاء الديار والأطلال في زمن امرؤ القيس ليس بجديد فقد بكاها شعراء من قبله منهم ابن حذام الذي حذا امرؤ القيس حذوه في ذلك، وابن حذام الذي يذكر بعض المؤرخين أنه من قبيلة طيء لم يصل إلينا من نتاجه الشعري شيء.

موقف الإسلام من الشعر

يظن بعض دارسي الأدب أن الإسلام حارب الشعر بينما الصحيح انه لم يحاربه لذا ته وإنما حارب الفاسد من مناهج الشعراء ويتمثل هذا المعنى في الآية التي صنفت الشعراء إلى فئتين فئة ضالة وأخرى مهتدية حيث يقول : * والشعراء يتبعهم الغاوون * الم تر أنهم في كل واد يهيمون * وأنهم يقولون ما لا يفعلون * إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون * بل إن الإسلام ذهب إلى ابعد من هذا حين اتخذ الشعر سلاحا من أسلحة الدعوة وعده نوعا من أنواع الجهاد فجعل الشاعر على ثغرة من ثغور الإسلام لا يسدها إلا هو وأمثاله من الأدباء وقد أدرك الإسلام قيمة الكلمة الشعرية وشدة تأثيرها ولذا كان النبي يشجع الشعر الجيد المنطوي على مثل عليا وكان يستمع إليه ويعجب بما اشتمل عليه من حكمة حتى لقد قال"إن من البيان لسحرا وان من الشعر لحكمه "ولما استأذن حسان بن ثابت في الرد على المشركين أذن له وقال "اهجهم ومعك روح القدس "كما كان يستزيد الخنساء من الشعر فيقول"هيه هيه يا خناس" وهكذا كان الصحابة رضوان الله عليهم حيث كانت سيرتهم تبعا لما جاء به الرسول فقد اقتفوا أثره وتحروا سنته فما نفع من الشعر أو حسن قبلوه وشجعوه عليه وما كان فيه ضرر أو قبح نبذوه وحاسبوا عليه.وخلاصة القول أن الإسلام وقف من الشعر موقفا وسطا فلم يؤيده ولم يعارضه وإنما عده كلاما كأي كلام فحسنه حسن وهو مقبول وسيئة سيئ وهو مرفوض وما يقال عن الشعر يقال عن بقية فنون الأدب الأخرى.

حال الشعر في صدر الإسلام

يذكر بعض دارسي الأدب أن الشعر في هذا العصر قد أصيب بالضعف وتعرض لفترة من الركود وفي هذا الكلام شيء من الخطأ وشيء من الصواب إما انه أصيب بالضعف فكلام غير صحيح لأنه مبني على خلط بين الضعف من جهة وبين اللين والسهولة من جهة أخرى وذلك لأن الإسلام صادف في العرب قلوبا قاسية فألانها وطباعا جافية فرققها ومن ثم أصبح الشعراء يختارون من الكلمات ألينها ومن الأساليب أسهلها وابتعدوا عن الألفاظ الجافة الغليظة والتراكيب الوعرة وشعر حسان في الجاهلية والإسلام خير شاهد على ما نقول وإما انه تعرض لفترة من الركود فصحيح وذلك للأسباب التالية :- ١- انبهار العرب ببلاغة القرآن وملأت نفوسهم عقيدة الإسلام وآدابه وفي أثناء ذلك شغلوا بالفتوحات فصرفهم كل ذلك عن قول الشعر إلا قليلا. ولعل أدل واقعة تدلل على شدة الانبهار هي قصة الوليد ابن المغيرة ومقولته الشهيرة واصفاً القرآن * الوليد بن المغيرة: والله إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة وإن أسفله لمغدق وإن أعلاه لمثمر وإنه ليعلو ولا يعلى عليه وإنه ليحطم ما تحته وما يقول هذا بشر *

٢- سقوط منزلة الشعراء لتكسبهم بالشعر وخضوعهم في سبيل العطاء للممدوحين وبذلك علا شان الخطابة وانخفض شأن الشعر وخصوصا بعد أن صارت الخطابة هي الوسيلة الطيعة المرنة لنشر دعوة الإسلام.
٣- أن نفر من الشعراء الذين ظلوا على الشرك من أمثال عبد الله بن الزبعري هجوا رسول الله فأمر النبي بترك رواية شعرهم.
٤- إن الإسلام حارب العصبيات وحرم الخمر وقاوم الهجاء القبلي المقذع والغزل الفاحش ولم يشجع رحلات اللهو والقنص وكل هذه الأمور كانت وقودا جزلا لشعلة الشعر فلما قاومها الإسلام اقتصرت أغراض شعر المخضرمين على مناقضة شعراء المشركين وعلى مدح الرسول وأصحابه... ومع هذا فلم يخل هذا العصر من أصوات شاعرية عذبة انبعثت من أمثال لبيد بن ربيعة والخنساء وحسان بن ثابت وكعب بن زهير وعبد الله بن رواحة وكعب بن مالك وغيرهم.

أسلوب الشعر في صدر الإسلام

يعد الشعر في عصر صدر الإسلام امتدادا لسابقه في العصر الجاهلي لأن شعراء هذا العصر هم أنفسهم شعراء العصر الجاهلي ولهذا فقد كانوا يسمون بالمخضرمين إلا أن هذا لا يمنع أن يكون قد حدث شيء من التغيير في أسلوب الشعر ومعانيه أما أسلوب الشعر في هذا العصر فقد اختلف بشكل يسير عن أسلوب الشعر الجاهلي وذلك من خلال تأثره بأسلوب القران وأسلوب الحديث وتأثره بعاطفة المسلم الرقيقة فالورع والتقوى ومخافة الله أوجدت أسلوبا يبتعد عن الجفاء والغلظة والخشونة التي هي ابرز سمات الشعر الجاهلي ومن هنا فقد أصبح الشاعر الإسلامي يختار الألفاظ اللينة والتراكيب السهلة الواضحة التي تؤدي المعنى بشكل دقيق أما أوزان الشعر وأخيلته ونظام القصيدة فقد بقيت على ما كانت عليه في العصر الجاهلي لأن مثل هذا التغيير يتطلب وقتا ليس بالقصير وأما معاني الشعر فقد اختلفت بشكل كبير عن معاني الشعر الجاهلي الذي لم يكن يقف عند حد معين أو فكر محدد ومن ثم أصبح الشاعر في هذا العصر يختار من المعاني ما يخدم الإسلام ويدعوا إليه مستقياً معظم هذه المعاني من القران والحديث ولكن من غير المقبول أن يقال إن معاني الشعر الإسلامي قد انفصلت انفصالاً تاماً عن معاني الشعر الجاهلي لأن الأدب الجاهلي -كما ذكر سابقا- هو المصدر الثالث من المصادر التي يستقي منها الأدب الإسلامي أفكاره وأساليبه ولهذا فان المعاني التي أهملها الشعر هي المعاني التي نفاها الإسلام فلم تعد صالحة للبقاء كالشعر الذي يدعوا للعصبية وكالغزل الفاحش والهجاء المقذع والمدح الكاذب ووصف الخمر أما المعاني التي لم ينفها الإسلام فقد بقيت متداولة لدى الشعراء مع تغير القيم التي يعتمدون عليها في تلك المعاني فإذا كانت قيم المدح في الجاهلية هي الشجاعة والكرم والجود فإنها في الإسلام تعني التمسك بالدين والتحلي بحسن الخلق والورع والزهد وإذا كانت قيم الفخر في الجاهلية هي الأحساب والقبيلة فإنها في الإسلام تعني الانتساب للإسلام وإتباع الرسول وهكذا في بقية الأغراض إلا أن هذا لايمنع أن يجمع الشاعر بين القيم القديمة والقيم الجديدة التي جاء بها الإسلام.
وأخيرا نشير إلى أن هناك موضوعات جدت وطرأت في هذا العصر كشعر الدعوة ونشر عقائد الإسلام ووصف الفتوحات الإسلامية وأماكن الجهاد كما وجدت في هذا العصر البذرة الأولى للشعر السياسي الذي برز فيما بعد في عصر بني أمية بسبب تعدد الأحزاب السياسية.

الأدب فى العصر الأموى

بدأ العصر الأموى سنة ٤١ هـ بسيطرة معاوية بن أبى سفيان على الدولة الإسلامية ، ثم انتهى سنة ١٣٢ هـ ، بسقوط الدولة الأموية، وقيام الدولة العباسية، وانتقال الخلافة إلى بغداد

وضح حال كل من الشعر والنثر في العصر الأموي ؟

مرّ الشعراء بحالة من الركود في العصر الإسلامي، ولما قامت الدولة الأموية انطلق الشعر مزدهرًا مرة أخرى في كل المجالات كما كان في العصر الجاهلى بسبب تعدد الأحزاب السياسية وكثرة المفاخرة بين الشعراء ، بالإضافة إلى فساد الحكم وإطلاق حرية التعبير فازدهر شعر الغزل بنوعيه: العفيف والصريح، وظهر شعر النقائض على ألسنة الشعراء

تقدم النثر في العصر الإسلامي على الشعر لنزول القرآن نثراً وكذلك الحديث الشريف وقد استمر ازدهار النثر في العصر الأموى، وتعددت فنونه نظرًا لتعدد الأحزاب السياسية في هذا العصر وشدة الصراع بينها، وحاجة كل حزب إلى متحدثين بارعين في فن القول يؤيدون مبادئه ويهدمون مبادئ غيره

ما مظاهر تطور النثر في العصر الأموى؟

* أ * تنوع الرسائل * الديوانية والخاصة * وتعدد أغراضها.
* ب * ظهور مجالس أدبية في قصورا لخلفاء والأدباء تدور حول النقد الأدبي.
* ج * وضوح أثر القرآن الكريم والحديث الشريف في النثر الأموى من : البدء بالبسملة وحمد الله والصلاة والسلام على وسوله ، * ﷺ * وكثر الاستشهاد بالآيات والأحاديث

ما الأسباب التى أدت إلى ازدهار الشعر في العصر الأموى؟

من هذه الأسباب مأتى

* أ * ظهور الأحزاب السياسية.
* ب * عودة العصبية القبلية.
* ج * التنافس بين الشعراء
* د * حياة الترف وكثرة مجالس اللهو والغناء

ظهرت أغراض شعرية جديدة وتطورت أغراض أخرى قديمة. وضح ذلك

من الأغراض الشعرية الجديدة التى ظهرت في العصر الأموي * الشعر السياسي * بسبب كثرة الأحزاب السياسية، والصراع من أجل الحكم . ومن نماذج هذا الشعر قصائد الفرز دق وجرير والكميت وغيرهم.

*ومن الأغراض الشعرية القديمة التى تطورت في العصر الأموي * الغزل الحضري أو الصريح- الغزل البدوي أو العفيف- شعر النقائض *

ما ذا تعرف عن كل من الغزل الحضرى والغزل البدوي ؟

* أ * الغزل الحضرى أو الصريح، كما في شعر عمر بن أبى ربيعة، ومن عوامل ازدهاره:

١- حياة الترف التى عاشها الشعراء.
٢- انتشار الغناء في عواصم البلاد العربية.
٣- انصراف كثير من شعراء الحجاز عن السياسة واهتمامهم بالغزل.

بعد انتهاء الخلافة الراشدية وانتشار الاسلام خارج الجزيرة العربية انتقل الكثير من القبائل العربية الى المدن الواقعة في الاطار الجغرافي للدولة الاسلامية. في بدايات العصر الاموي وانتقال العاصمة الى دمشق، لم ترغب الكثير من القبائل بالانتقال اليها وذلك بسبب تواجد مركز القوة فيها وفضلوا الانتقال الى المدن التي يكون تأثير الخليفة فيها اضعف خاصة ان عدد منهم في صراع معاوية مع علي بن ابي طالب وقفوا الى جانب هذا الاخير. كما ان الحروب المستمرة على الحدود الشمالية حدت من امكانية التبادل التجاري مع بيزانطية وبالتالي الى خسائر مادية ليست بالقليلة. لذلك فضلت هذه القبائل الانتقال الى مدن العراق الغنية نظرا للامكانيات الزراعية الكبيرة التي وفرتها الظروف الطبيعية من ري وارض خصبة. وقد ادى غنى هذه المدن الى استقطاب الكثير من الشعراء الذين امتهنوا حرفة الكتابة.

ادى الانتقال من الحياة البدوية الى الحياة الحضرية في البصرة والكوفة ثم لاحقاً في دمشق الى تغيرات كبيرة في الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والادبي وتطورت الحياة الفكرية لتشمل الخلفاء والحاشية، من امراء وكبار موظفي الدولة واشراف المدن بغض النظر عن منشئهم .

ورغم الاستمرار في النقل الشفوي للشعر الا ان الكثير من الشعر كان ينقل كتابيا. فمنذ منتصف القرن الثامن الميلادي بدأت كتابة الشعر على الورق الذي تم استيراده من الصين اولا قبل ان تبدأ صناعته في خرسان فدمشق.

كانت البصرة أحد المراكز المهمة في الحياى الادبية وخاصة الشعرية وبقيت تتنافس على مركز السيادة في العالم العربي مع الكوفة وليومنا هذا ، فبالبصرة سكن فحول الشعر في العصر الأموي ، الفرزدق . وامتاز شعر البصرة دائماً بالرقة والعذوبة والتجديد عكس الشعر الكوفي الذي امتاز بالمتانة والمحافظة ، وبقيت هذه الخاصية متأصلة إلى يومنا هذا. وكما اشتهرت مكة في الجاهلية بسوق عكاظ فقد اشتهرت البصرة بالمربد ، بل ان المربد كان اعظم اثراً واكبر مساحةً وأطول عمراً من سوق عكاظ بعشرات المرات ، ولم يكن أثره يقتصر على مدينة البصرة فحسب وانما امتد وانتشر صيته إلى كل العالم الإسلامي . فكان المدرسة التي نما فيها الشعر، وبنيت فيها قواعد اللغة العربية، وتم إثراء الفقه من خلاله، وتخرج منها الكثير من الشعراء والأدباء والفقهاء واللغويون. من المربد تخرج فطاحل العصر الاموي من الشعراء امثال جرير والفرزدق، بشار بن برد ولاحقاً وأبو النؤاس ، الفراهيدي وسيبويه، وغيرهم من قمم أعلام اللغة والشعر والفقه .

في العصر الاموي ازدهر الشعر بشكل كبير. وكان اكثر الشعراء في بداية العصر الاموي ينتسبون في معظمهم الى القبائل العربية الشهيرة التي قدمت من شبه الجزيرة العربية كالاخطل والفرزدق وجرير. ولعل اهم ما في هذه الفترة من عوامل اثرت على الشعر كان الرعاية الرسمية له من قبل الخلفاء والامراء وقادة الجيش وايضاً وجهاء القبائل. فساعدت هذه الرعاية على توسيع الرقعة الجغرافية لانتشار الشعر وايضا تطور مواضيعه وادواته. فكانت العطايا حافزا مهما في ظهور قصائد المدح الجليلة وايضا في اعطاء شعر الغزل صفات اكثر خصوصية مما كانت عليه في الفترة السابقة.

ولعل العامل المهم الثاني الذي ظهر في هذه الفترة كان احتراف مهنة الشعر، اذ امتهنه عدد لا بأس به من الشعراء. وكان للخليفة وغيره من كبار موظفي الدولة ووجهاء العشائر أثر في توجيه الشعر وتطوره ، وأكثر ما كان هذا الأثر في المحترفين من الشعراء وفي شعرهم وعبرهم .

اما مفهوم الاحتراف فقد عنى تنفيذ السياسة العامة للخليفة الذي ان يحق له التصرف مع الشعراء تمتماً كما يتصرف بقادته العسكريين وفق ما تقتضيه مصلحة الخلافة. اذ كان الخليفة يحدد الطريق الذي يسلكه الشاعر، ففقد فيه هذا الاخير جزءاً من اتجاهه الذاتي الخاص وصار هذا الاتجاه بيد *

المعيش * وهو هنا الخلافة الأموية التي أستفاد أربابها من التباين الذي حدث بين وضع الشاعر المالي، وبين موقعه الاجتماعي المؤثر، ومن كونها مصدر الرزق. هذا الواقع هو الذي أفقد الكثير من الشعراء التعبير عن تجربتهم ومواقفهم الخاصة وجعل الشاعر المحترف يحصر نشاطه في التعبير عن مواقف الخليفة

التطور والتجديد في الشعر الاموي.

الافكار: تميزت الافكار عموما بوضوحها وعدم المغالاة في اخفائها وراء الكلمات. اهم المواضيع كانت الغزل العذري والاباحي والمديح والذم مثل المناظرات الكلامية الشهيرة بين جرير والفرزدق. كما كان هناك عدد من القصائد التي تناولت المواضيع الدينية ، خاصة وان عددا من الشعراء الذين عاصروا بداية الدعوة الاسلامية كانوا لا يزالوا بين الاحياء .

العاطفة: حتى اللحظة لم يختلف الشعراء في رهافة عاطفيتهم وحساسيتها ولا في صورهم عن شعراء العصرين الجاهلي والراشدي فكانت الدافع المباشر الى القول وحددت موقف الشاعر ففتحت الباب الى نفس المتلقي وبعثت القصيدة فيها .

تشكل العاطفة الدعامة الاساسية للقصيدة وتكون أهم من الحقائق والافكار والهدف الرئسي منها اثارة الانفعال في نفوس القراء والسامعين بعرض الحقائق رائعة و تمتاز العبارة بالانتقاء والتفخيم والوقوف على مواطن الجمال كما تكون الصور الخيالية والصنعة البديعية والكلمات الموسيقية مظهر الانفعال العميق فاتت العبارة في القصيدة الاموية جزلة قوية ،اذا عبرت عن عاطفة قوية حية والعمل الأدبي هو صياغة هذه العناصر في وحدة متكاملة ،للتعبير عما يريد الاديب أن يقوله

الخطاب السياسى فى العصر الأموى

في العصر الاموي * ٤٠ – ١٣٢ هـ * * ٦٦١ – ٧٥٠ م * ازدهرت الخطبة بحيث كانت البوق الاعلامي للدولة الاموية وخصومها على السواء . والواقع ان الدولة الاموية وعصرها يمثلان نموذجا للعجب ، فتلك الدولة التي عاشت اقل من قرن هي التي امتدت فيها الفتوحات العربية فيما بين حدود الهند والصين شرقا إلى جبال البرانس جنوب فرنسا ، ودمرت اسطول البيزنطيين واحتلت بعض جزر البحر المتوسط .. هذا في الوقت الذي عاشت فيه الدولة الاموية حروبا هائلة في الداخل ضد خصومها من الخوارج والشيعة والموإلى والاقباط والبربر ، ومن الهاشميين والزبيريين وحتي من داخل الجيش الاموي نفسه ، مثل ثورة ابن الاشعث وثورة المهالبة ، وحتي من داخل البيت الاموي نفسه ، وهكذا إلى ان جاء الخطر الاكبر على الدولة متمثلا في الدعوة العباسية لتقضي على الدولة الاموية في ريعان شبابها بعد ان اجهدت نفسها في حروب داخلية وفتوحات خارجية .. وهذا الضجيج الحربي في الداخل والخارج يمكن ارجاعه إلى عامل اساسي هو قيام الامويين في تحويل الشوري الاسلامية * ديمقراطية العصر انذاك * الى حكم استبدادي قهري عنيف ، وتحويل الانتماء من الدين إلى الانتماء إلى العصبية العربية القبلية ، وقد حاول الامويون شغل المسلمين العرب عن هذا بالفتوحات، الا ان الخروج على الدولة استمر مقترنا بحركة الفتوحات احيانا مما ادي إلى اسقاطها في النهاية .. والدولة الاموية هي التي تمثل الثقافة العربية الاصيلة ، هذا اذا اعتبرنا الثقافة هي النمط السائد للسلوكيات والعادات والتقاليد الاجتماعية ، ولذلك ازدهر مع الضجيج الحربي والخلافات والثورات دخول اسلحة اخري في ميدان المعارك كان اهمها الشعر، والخطابة، وكانت مؤهلات القائد اذا كان الخليفة او واليا او ثائرا ان يتمتع بالشجاعة والكرم والفصاحة وتذوق الشعر ونظمه ، مثلما اعتاد العرب في صحرائهم. وتلك الحركة المستمرة في الغزو او في الثورة والمواجهات الداخلية لم تعط فرصة كافية لقيام حركة تدوين للافكار السائدة او المعارك الضارية ،

لذلك فان التأريخ لهذه الدولة الاموية قد تم بعد سقوطها وفي عهد الخلافة العباسية المعروفة بعدائها الشديد للامويين. وغياب التدوين وعدم الاهتمام الكبير بالمراسلات الخطية اوسع مكانا هاما للخطبة الشفهية المعبرة عن الروح الاصيلة للعربي الذي كان يفاخر وقتها بفصاحته وشجاعته ، او بأنه يملك فصاحة اللسان وشجاعة السنان . ومن هنا يمكن القول بأن الخطبة كانت اهم عنصر دعائي في العصر الاموي للخليفة او الوالي او الثائر على السواء ... بحيث يمكن التأريخ للعصر وتفسيره من خلال الكم الهائل من الخطب التي قيلت فيه وقامت بالدعاية لقائل الخطبة واتباعه . ونتج عن طغيان الهدف الدعائي على الخطبة ، ان تحولت الخطبة الدينية * خطبة الجمعة * إلى خطبة سياسية .
وبعد زوال الدولة الاموية لم ينته تحويل خطب الجمعة إلى غرض سياسي ، بل اصبح من شعائر الاعتراف بالحاكم هو الدعاء له في خطبة الجمعة ، ولا زال ذلك ساريا حتي الان . وقد سبق ان خطبة الجمعة في عصر الرسول كانت قراءة القرآن وتفسيره، أي كانت خطبة دينية صرفة ، ولكن تحولت في الدولة الاموية إلى خطب سياسية صرفة.
وبازدهار الخطب السياسية الدعائية فقد عرف العصر الاموي ما يمكن تسميته بالمناظرات الخطابية ، حيث كانت الخطبة تحل محل السلاح في موضع لا مجال فيه لاستعمال هذا الاخير، وحينئذ يتم التحارب بالخطب بديلا عن السلاح.
وحدثت الكوارث في الدولة الاموية بتولي يزيد الخلافة بعد ابيه معاوية ، كأول عملية وراثة للحكم في تاريخ المسلمين ، بعد نظام الشورة. وكي يمهد معاوية لهذا الامر الخطير فقد اقام حركة دعائية ضخمة عن طريق ولاته وكبار اتباعه وقادته ، وجري في هذه الحركة ما يمكن تسميته بمهرجان الخطب التي تباري فيها المتحدثون في تزكية يزيد وتأييد ولايته .
وفي المواقف الهامة في التاريخ الاموي اشتهرت بعض الخطب . ومنها خطبة معاوية بن يزيد بن معاوية حين اعلن تنازله عن الخلافة الامر الذي ادي إلى تفكك الدولة وحروب اهلية وموت الخليفة المعتزل نفسه ، وقد قال في خطبته * قد ضعفت عن امركم ، ولم اجد لكم مثل عمر بن الخطاب لأستخلفه ، ولا مثل اهل الشورة، فأنتم اولي بأمركم فاختاروا من احببتم * . وكذلك خطبة عبد الملك بن مروان في اهل المدينة * يا معشر قريش ، وليكم عمر بن الخطاب فكان فظا غليظا مضيقا عليكم فسمعتم له واطعتم ، ثم وليكم عثمان فكان سهلا لينا كريما فعدوتم عليه فقتلتموه ، وبعثنا عليكم مسلما يوم الحرة فقتلكم ، فنحن نعلم يا معشر قريش انكم لا تحبوننا ابدا وانتم تذكرون يوم الحرة ، ونحن لا نحبكم ابدا ونحن نذكر مقتل عثمان . *
واشتهر الحجاج بن يوسف الثقفي بالشدة مع الفصاحة ، وخطبه كثيرة ، منها خطبته حين قدم الكوفة فاتاها ملثما وصعد المنبر وحسر اللثام عن وجهه و انشد : انا ابن جلا وطلاع الثنايا متي اضع العمامة تعرفوني ثم بدأ يقول * اني والله لأري ابصارا طامحة واعناقا متطاولة ،ورءوسا قد اينعت وحان وقت قطافها واني صاحبها . * .. ومنها خطبة طارق بن زياد حين احرق السفن بعد ان عبر إلى اسبانيا ، ذلك المضيق الذي سمي باسمه فيما بعد ، قال * ايها الناس : اين المفر ؟ البحر من ورائكم والعدو امامكم وليس لكم والله الا الصدق والصبر ، واعلموا انكم في هذه الجزيرة اضيع من الايتام في مأدبة اللئام ، وقد استقبلكم عدوكم بجيشه في اسلحته واقواته الموفورة وانتم لا وزر لكم الا سيوفكم ولا اقوات لكم الا ما تستخلصونه من ايدي عدوكم . * .. وهذا التأثير الكبير للخطبة في العصر الاموي وصل إلى سرير الزوجية في ليلة الزفاف ، يحكي شريح اشهر قاضي في العصر الاموي انه ليلة ان دخل بزوجته التميمية وخلا البيت يقول * فمددت يدي ناحيتها فقالت : على رسلك يا ابا امية كما انت، ثم قالت : الحمد لله احمده واستعينه واصلي على محمد واله ، اني امرأة

غريبة لا علم لي بأخلاقك فبين لي ما تحب فآته وما تكرهه فازدجر عنه .. ، يقول القاضي * فأحوجتني والله إلى الخطبة في ذلك الموضع ، فقلت الحمد لله احمده واستعينه واصلي على النبي واله وسلم ، وبعد فانك قد قلتي كلاما ان تثبتي عليه يكن ذلك حظك وان تدعيه يكن حجة عليك ، احب كذا. * ..
هكذا نرى ان الخطابة السياسية وجدت جذورها وترعرت في اطار الدولة الاموية واصبحت الخطب مثالا يحتذى به في العصور اللاحقة
في الدراسة الاحصائية تم رصد اسماء ١٦٦ شاعرا امويا كتبوا ما مجموعه ٦١٠٠ قصيدة فاق عدد الابيات فيها الخمسين الفاً. وتذكر معظم الابحاث ان الشاعر الكميت بن زيد الاسدي كان اكثر الشعراء الامويين عطاءاً اذ رصد له ٧٠١ قصيدة ثم تلاه الفرزدق الذي جمع له ٦٠٤ قصائد جمعت ٧٢٣٥ بيتاً شعرياً بينما حل في المرتبة الثالثة جرير بعدد ٥٨٣ قصيدة حوت٥٦٤٠ بيتاً ثم تلاهم كلا من عمر بن ابي ربيعة ومجنون ليلى والاخطل وابو الاسود الدؤلي ومعاوية بن ابي سفيان وولداه يزيد وعبد الله
لقد تم البحث في الشعر الأموي على أنه امتداد للتجربة الجاهلية ،و تطوره تحت تأثير التحولات الكبرى لهذا العصر ، بظهور الدين الإسلامي ،والتبدل العام على النواحي الحياة ، السياسية ، والفكرية ، والإجماعية. ومن ناحية أخرى نراها بالحياة المدنية . ويتمثل التحول الشعري ، إبان العصر الأموي ، برأي الشاعر والباحث أدونيس في كتابه " الثابت والمتحول " في تجربتين : الأولى يسميها التجربة الذاتية ، ويعني بها إعطاء الأولية للعالم الداخلي ، عالم العواطف والرغبات والأهواء ، على العالم الخارجي ، عالم القيم الأخلاقية والاجتماعية ،آو على الأقل ،تغليب الأولى على الثانية . والثانية هي التجربة السياسية الأيدلوجية ، ويعني بها التوحيد بين الشعر والفكر ، آو اعتبار الشعر شكلا من أشكال الفكر . ... ويتابع فيقول : وإذا أمكن أن نربط التجربة الأولى بامرئ القيس ، فمن الممكن أن نعتبر التجربة الثانية امتداد لموقف الإسلام من الشعر ، وللمنحى الذي يتمثل في شعر عروة بن الورد وحياته.
إذا صح القول أن الشعر في الجاهلية كان " ديوان العرب " وأنه لم يكن للعرب " علم أصح منه " ، فأننا نستطيع أن نصف الشعر الجاهلي بأنه الأصل الأول للثقافة العربية . ولا يجوز أن يوحي هذا الوصف بأن الشعر الجاهلي نمط واحد ، بخصائصه ومناحيه ، ،انه بالتالي واحد في قضاياه وموضوعاته . ذلك أن دراسة هذا الشعر تؤكد ما يناقض ذلك .فلشعر الجاهلي شبكة من الخيوط والاتجاهات ، وليس خيطاً وحيداً .... وبرأي نفس الباحث : أن هذا التعدد تجلى ،بدءا من ظهور الإسلام ، في اتجاهين : الأول يحافظ على القيم السائدة : القديمة التي أقرها الإسلام ، والجديدة التي نشأت معه ، والثاني يتمرد عليها ويخرج.
ويتابع بأن يصف شعراء التجربة الأولى أي التجربة الذاتية ، بأنهم شعراء التمرد على القيم السائدة ، وهي هنا ، أو أخر ، المنحى الذي يمثله امرؤ القيس ، فان من الطبيعي أن نشير أولاً إلى مظاهر تمرده وخروجه ، وخصوصاً أنه يمثل ، في التراث العربي ، النموذج الشعري الأول للخروج ، أي التحول . تمرد الذات الشعرية وتطلعاتها : من خلال الدراسات المستفيضة على شعر هذا العصر ، نلاحظ أن أهم التحولات والتغيرات التي طرأت على القصيدة ،كانت في منحاها الذاتي . حيث كان هناك توكيد على الصلة بين الشعر والحياة اليومية .... وخاصة جوانب اللهو، واللذة من هذه الحياة . وهي التي تتجسد في شعر الحب ، والخمرة ...
ونرى تعمق الحس المدني ،نتيجة الحياة الحضرية المترفة . كما في شعر عمر بن أبى ربيعه ،حيث

ظهرت جمالية مدنية ،مقابل جمالية بدوية كانت . وهنا لابد من ملاحظة التمرد ، ورفض القيم البدوية ، والقيم الدينية الناشئة ، والأخلاقية . فامتزجت القصيدة بالأغنية ، حيث تم تلين اللغة الشعرية ، وكتابة المقطوعات ، والقصيدة ذات الموضوع الواحد ، وكتابة الشعر بأوزان خفيفة ، وإيقاعات سهلة . بذلك اصبح الشعر تجربة ذاتية.

_*لقد" وصل هذا المنحى الذاتي إلى أوجه الجمالي في شعر ذي الرمة ، والى أوجه الجنسي في شعر عمر بن أبي ربيعه ، والى أوجه النفسي في شعر جميل بثينة . فقد أعطى ذو الرمة اللغة الشعرية بعداً تصورياً لا عهد لها به ، فأكمل بذلك ما بدأه أمرؤ القيس ، وفتح لمن سيأتي بعده العالم الشعري الحقيقي ، وأعني به عالم المجاز . ففي شعره نتلمس البداية لاعتبار الشعر أكثر من مجرد تعبير عن الحياة ، والنظر إليه كطاقة تكمل الحياة ، وتضيف إليها ما لا تقدر عليه الطبيعة بذاتها .نتلمس بتعبير أخر ، بدايات اعتبار إبداعا ،لا مجرد نقل وتفسير . وهكذا يضعنا شعره في أفق من المماثلات والمقابلات فيما بين عناصر الطبيعة وأشيائها ، البدوية والحضرية ،الكونية والذاتية ، والجسدية والذهنية ، بحيث تبدو الطبيعة كلها ، على تباين عناصرها وتضادها ، وحدة وجود ووحدة خيال . وفي هذا ما يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلا ، ويعطيها معاني جديدة وأبعادا جديدة.
والواقع أن شعر ذي الرمة يمثل مرحلة انتقال ، أي مرحلة تجريب فهو انتقال بين اللغة الشعرية الواقعية ، واللغة الشعرية المجازية ،وهو انتقال بين التقليد والتجديد ، وهو انتقال بين الحساسية البدوية ، والحساسية الحضرية . ولعل ذلك هو ما يفسر اضطراب النقاد في نظرتهم لشعره".

الأدب فى العصر العباسى

وصلت الحياة الفكرية في العصر العباسي إلى ذروة التطور والازدهار، ولاسيما في العلوم والآداب.. وقد عرف العصر حركات ثقافية مهمة وتيارات فكرية بفضل التدخل بين الأمم.. وكان لنقل التراث اليوناني والفارسي والهندي، وتشجيع الخلفاء والأمراء والولاة، وإقبال العرب على الثقافات المتنوعة، أبعد الأثر في جعل الزمن العباسي عصراً ذهبياً في الحياة الفكرية.. ونحاول فيما يأتي التعرف إلى الإنتاج الأدبي، شعره نثره، على اختلاف فنونه، وما لحقه من خصائص وتطورات.
في العصر العباسي كانت العربية قد أصبحت اللغة الرسمية في البلدان الخاضعة لسيطرة المسلمين، وكانت لغة العلم والأدب والفلسفة والدين لدى جميع الشعوب. وقد كتب النتاج بمجمله في اللغة العربية مع أن قسماً كبيراً من أصحابه ليسوا من العرب!!
تركت الثقافات الدخيلة أثراً عميقاً في علوم العرب وفلسفتهم، ولكن آداب الأعاجم لم يكن لها مثل هذا الأثر فالعرب لم ينقلوا إلا جزءاً ضئيلاً من الآداب الأعجمية، لأنهم لم يشعروا بحاجتهم إليها ولم يكن أدباء العرب وشهراؤهم يتقنون لغات غريبة، فظل أدبهم في مجمله صافياً بعيداً عن التيارات الأجنبية. وقد غلب الطابع العربي على الأعاجم الذين نظموا وكتبوا بالعربية، فتأثروا بالاتجاهات الأدبية العربية وانحصر تجديدهم ضمن القوالب التقليدية فالعصر العباسي حمل الأدب كثيراً من التجديد، ولكن ضمن الأطر التقليدية.
في العصر العباسي انتشرت المعارف، وكثر الإقبال على البحث والتدوين، وأنشئت المكتبات وراجت أسواق الكتب وقد وضعت المؤلفات في مختلف فروع المعرفة، في التاريخ والجغرافيا، والفلك والرياضيات، والطب والكيمياء والصيدلة، والصرف والنحو، واللغة والنقد، والشعر، والقصص

والدين، والفللسفة والسياسة، والأخلاق والاجتماع وغير ذلك.. ويكفي أن نقرأ كتاب الفهرست لابن النديم لنعرف إلى أي مدى كانت حركة التأليف مزدهرة.. وأقبل الأدباء على الثقافات الجديدة يكتسبون منها معطيات عقلية، وقدرة على التعليل والاستنباط وتوليد المعاني، والمقارنة والاستنتاج.. فالأدب العباسي جاء أغنى مما سبقه، ويدلنا على هذا الغنى ما نراه في شعر أبي نواس وأبي تمام وأبي الطيب والمتنبي وأبي علاء، وما نراه في نثر ابن المفقع والجاحظ وبديع الزمان وسواهم.. ثم ان عمق الثقافة ساعد على عمق التجربة الإنسانية، فجاءالأدب العباسي زاخراً بالمعطيات الانسسانية من حيث تصويره لجوهر الإنسان وما يتعقب على النفس من حالات اليأس والأمل، والضعف والقوة، والحزم والفرح وغير ذلك.. كما رسم الأدب العباسي المشاكل العامة في الاجتماع والفكر والسياسة والأخلاق.. وهذا كله ظهر في خمريات أبي نواس وخواطر الرومي، وحكم المتنبي، ووجدانيات أبي فراس، وتأملات المعري، وأمثال ابن المفقع، وانتقادات الجاحظ.. فضلاً عن ذلك عرف العصر مدارس أدبية شعرية ونثرية، منها مدرسة أبي نواس ومدرسة أبي تمام، ومدرسة أبي العتاهية، ومدرسة المعري في ميادين الشعر. وفي النثر عرفت مدرسة ابن المفقع، ومدرسة الجاحظ، ودرسة القاضي الفاضل، ومدرسة بديع الزمان الهمذاني وكل من هذه المدارس خصائصها واتجاهاتها، وقد كان لها الفضل في إعلاء شأن الحياة الأدبية في العصر العباسي.

ازدهر الشعر السياسي في العصر الأموي لأسباب متعددة أهمها قيام الأحزاب السياسية وتناحرها.. ولكن هذا اللون انحسرت أهميته في العصر العباسي بسبب ضعف الأحزاب والعصبيات القبلية.. وقد ازدهر بالمقابل شعر المدح بفعل ازدهار الحياة الاقتصادية وتطور الحياة الاجتماعية، مع ميل الخلفاء إلى الترف وحب الإطراء.. فأقبل الشعراء يمجدون الخلافة والأمراء وأصحاب النفوذ، مقابل العطايا السنية وهذا ما جعل الشعراء يحملون بالثروات الطائلة، فيقصدون بغداد والعواصم الأخرى للإقامة في جوار القصور.. وقوي الهجاء كذلك بدافع تحاسد الشعراء، وإلحافهم في طلب الجوائز، وضمنوا هجائهم الكلام المقنع أحياناً.

أما الغزل فقد مال به أصحابه بصورة عامة، إلى التهتك والإباحية، والفحش في الألفاظ وكثر في العصر العباسي الخلعاء من الشعراء الماجنين، وأهمهم أبو نواس، وحماد عجرد، ومطيع بن اياس، والضحاك، ووالبة بن الحباب.. إلا أن فئة من المتعففين حافظ أفرادها على العذرية في الشعر، من أمثال البحتري وأبي تمام وابن الرومي وأبي فراس الحمداني والشريف الرضي فهؤلاء جاءت قصائدهم الغزلية صادرة عن وجدان صحيح فيه الصدق والبراءة والمحافظة على الآداب العامة ..ثم ان الفخر الذي بني في الجاهلية على العصبية القليلة ضعف شأنه مع ظهور الإسلام، إلا ما كان منه جماعياً وبالدين الإسلامي وأهله.. أما العصر العباسي فقد تحول فيه الفخر إلى العصبية العنصرية أو القومية، ولكنه لم يكن قوياً في العصر الأول والثاني. وقد ازدهر الفخر في العصر الثالث مع اضطراب الأحوال السياسية وكثرة المغمرين والاعتداد بالنفس وأبرز شعراء الفخر أبو الطيب المتنبي وأبو فراس والشريف الرضي.. وهذه الموضوعات الشعرية كانت معروفة في العصور السابقة وحافظ الشعراء العباسيون على قوتها إلا أن البيئة العباسية ساعدت على ازدهار فنون جديده كانت من قبل ضعيفة أو غير معروفة.. وأهم هذه الفنون شعر المجون الذي كان وليد انتشار الزندقة وتفشي الفساد بفعل اختلاط الشعوب، واتيان الأعاجم بفنون من الخلاعة والفحش وردئ العادات.. أما شعر الخمر فقد ارتقى على أيدي أبي نواس وصحبه، وأصابه من معطيات العصر ما جعل الشعراء يبدعون فيه.. ومن دوافع ازدهار شعر الخمر الثقافة التي تيسرت للعباسيين فعمقت تجربتهم وكثفت شعرهم.. فأبو نواس تجاوز الأعشى والأخطل والوليد بن يزيد في هذا الفن، واهتدى إلى معان وصور

وآفاق وأساليب صار معها حامل لواء التجديد في الشعر العباسي وجعل من الخمريات رمزا لهذا التجديد وأساسا لنشر الآراء وفلسفة الحياة والوجود.. وبعد أبي نواس استمرت الخمريات فنا شعريا راقيا اشتهر فيه ابن المعتز ومعز الدولة البويهي والغرائي وسواهم. ومن الفنون الشعرية التي حافظت على رواجها وتطورت في العصر العباسي فن الوصف التي شمل الطبيعة المطبوعة والطبيعية المصنوعة.. ولهذا اهتم الشعراء بالرياض والقصور، والبرك، والأنهار، والجبال، والطيور، والمعارك، ومجالس اللهو، وغير ذلك.

في العصر العباسي تطورت المعاني الشعرية عمقاً وكثافة ودقة في التصوير، فجاءت شاملة للحقائق الإنسانية وقد انصرف الشعراء عن المعاني القديمة إلى معان جديدة، يساعد على ذلك ما كسبه العقل العباسي من الفلسفة وعلم الكلام والمنطق، وما وصلوا إليه من أساليب فنية قوامها المحسنات اللفظية والمعنوية ومثال ذلك أن أبا تمام يجمع في قصيدة "فتح عمورية" بين العملية الفكرية والعملية الفنية، فأخرج من القصيدة شعراً جديداً راقياً، فيه من القديم مسحة ومن الجديد أخرج معاني وصوراً طريفة وكثرت في الشعر العباسي الأمثال والحكم * المتنبي والمعري * ، وبرز فيه المنطق والأقيسة العقلية، وترتيب الأفكار * أبو تمام، وابن الرومي، المتنبي * . كما ظهر الإبداع في التصوير والاعراب في الخيال، ومجاراة الحياة والفنون في الزخرفة والنقش، والاهتمام بالألوان * ابن الرومي، والبحتري * .

امتاز الشعر العباسي بدقة العبارة وحسن الجرس والايقاع، وذلك بتأثير الحضارة ورفاه العيش كما امتاز بخروجه على المنهجية القديمة في بناء القصيدة وترتيب أجزائها. وكثيراً ما ثار الشعراء على الأساليب القديمة، وفي ذلك ذلك يقول المتنبي:

إذا كان شعر فالنسيب المقدم... أكل بليغ قال شعراً متيم

وتمتاز القصيدة العباسية بوحدة البناء، وفيها صناعة وهندسة، مع استخدام الصور البيانية، فضلاً عن التجديد في الألفاظ المستعملة والموحية.

النثر العباسي:

خطا النثر العباسي خطوات كبيرة، فواكب نهضة العصر وأصبح قادراً على استيعاب المظاهر العلمية والفلسفية والفنية كما أن الموضوعات النثرية تنوعت فشملت مختلف مناحي الحياة.. فالكتابة الفنية توزعت على ديوان الرسائل والتوقيعات وغيرها.. وكان المسؤولون يختارون خيرة الكتاب لغة وبلاغة وعلماً لتسلم الدواوين، ولاسيما ديوان الرسائل الذي كان يقتضي أكثر من غيره اتقان البلاغة والتفنن، ومستوى رفيع من الثقافة فضلاً عن ذلك النثر الفني القصص والمقامات والنقد الأدبي، والنوادر، والأمثال والحكم، والتدوين، والرحلات، والتاريخ، والعلوم. وظهرت الرسائل الأدبية التي تضمنت الحكم وجوامع الكلم والأمثال والفكاهات وكانت موضوعات الرسائل تتراوح بين الأخبار والأخوانيات، والاعتذار وغير ذلك وراجت الرسائل الطويلة في العصر العباسي فتناولت السياسة والأخلاق والاجتماع، كرسالة الصاحبة لابن المقفع، ورسالة القيان ورسالة التربيع والدوير للجاحظ، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري. وعظم شأن القصص في العصر العباسي، فاتسع نطاقه وأصبح مادة أدبية غزيرة، وتنوعت المؤلفات القصصية فأقبل الناس على مطالعتها وتناقلها ومنها ما اهتم بالحقل الديني ككتاب قصص الأنبياء المسنى بالعرائس للثعلبي، وقصص الأنبياء للكسائي، وقصة يوسف الصديق، وقصة أهل الكهف، وقصة الإسراء والمعراج ومنها القصص الاجتماعية والغرامية والبطولية ككتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، وقصص العذريين، وسيرة عنتر، وحمزة البلوان، وسواها ومنها القصص التاريخية التي تناولت سير الخلفاء والملوك والأمراء كما عرف العصر

العباسي القصص الدخيلة المنقولة، نذكر منها كليلة ودمنة، وكتاب مزدك، وكتاب السندباد، وبعضاً من ألف ليلة وليلة، وأكثره خيالي خرافي يدور بعضه على ألسنة الحيوان.
وإلى جانب القصة ازدهر أدب الأقصوصة، وكتاب البخلاء للجاحظ خير مثال على هذا النوع من الأدب وقد امتاز الأدب القصصي العبسي بدقة الوصف والتصوير وبراعة الحوار، والقدرة على استنباط الحقائق وتصوير مرافق الحياة، وتسقط العجائب والغرائب، والكشف عن العقليات والعادات والتقاليد.
وفي العصر العباسي ظهر فن المقامة، وضعه بديع الزمان الهمذاني، ولقي كثيراً من الرواج في العصر العباسي وما بعده.. وهو سرد قصصي يتناول الأخلاق والعادات والأدب واللغة، ويمتاز بالأسلوبه المسجع وأغراقه في الصناعة وكثرة الزخارف والمحسنات المتنوعة.. وفضلاً عما ذكرنا اهتم النثر العباسي بتدوين العلوم على أنواعها وهذه العلوم كانت إما عربية إسلامية كعلوم الشريعة والفقه والتفسير والحديث والقراءات والكلام والنحو والصرف والبيان وغير ذلك، وإما أجنبية التأثير كالمنطق والفلسفة والرياضيات والطب والكيمياء والفلك وعلم النبات والحيوان وغير ذلك. بهذا حاولنا أن نلقي نظرة على الأدب العباسي، شعره ونثره، وأن توضح أهم ما تناوله من موضوعات وما امتاز به من خصائص عامة
يقول الدكتور : رضا العطار:
كانت البادية خلال العصر العباسي تمد المدن بفيض من الشعراء ذوي السليقة العربية الأصيلة ، وقد تحول بعض هؤلاء الى معلمين يربون الناشئة على العربية الفصحى واداب الشعر القديم ، في الوقت الذي كان يقابلهم في المدن شعراء لم ينشأوا في البادية لكنهم استوعبوا ملكة اللغة العربية التي تمثلت في دخائلهم فيما بعد حتى اصبحوا لا يقلون عن شعراء البادية نصاعة وبيانا.
لقد حافظ معظم الخلفاء العباسيين على لغة القرأن وحثوا اهل العلم على دراستها والتعمق في معانيها ومعرفة مكنوناتها ، فكانوا لا يستوزرون الا من حذق في اللغة العربية وبرع في ادائها وادابها ، وكانت مجالس الخلفاء عموما تكتظ باللغويين وعلماء الكلام من امثال الكسائي والأصمعي . وكان الشعراء يعرضون قصائدهم على الخليفة ، فأن استحسنها مضوا ينشدونها ، وان لم ذهبوا يصنعون غيرها.
وعلى هذا النحو سيطر اللغويون على سوق الأدب العباسي ومضوا متمسكين بقواعد الشعر القديم تمسكا شديدا ، وكان اعتقادهم انه لا يجوز تفضيل شعر عصر على غيره من عصر اخر انما كان المراد هو جودة الشعر نفسه بصرف النظر عن عصره ، فالجودة الفنية لا تقاس بالقدم والحداثة ، ان الشعر الجيد جيد في كل زمان ومكان
وعلى هذا النحو دفع التحضر بشعراء العصر الى استحداث اسلوب جديد يعتمد على الألفاظ الواسطة بين لغة البدو الزاخرة بالكلمات الجزلة ولغة الحضر المليئة بالكلمات المبتذلة وجعلوا منه اسلوبا جديدا اشبه بعنقود من الجواهر اذ تحول الشعراء الى ما يشبه الصاغة ، كل يحاول ان يثبت مهارته في صياغة وسبك الشعر من الكلمات التي يكون وقعها في السمع حسنا و تأثيرها في القلب كفعل المطر في التربة الكريمة.
وبشار ابن برد هو في طليعة من ارسى هذا الأسلوب الجديد فكان شعره انقى من الراح واصفى من الزجاج واسلس من الماء العذب ، كما امتاز اسلوبه بالنصاعة والرصانة والصفاء والرونق ، هذا ما يصرح به ابن المعتز.
لو استعرضنا الأحداث الأدبية خلال القرنين الثاني والثالث للهجرة لاحظنا وفرة المعلومات التي وردت الى اللغة العربية ، فقد جمعت مادتها جمعا مستفيضا صنفت في مباحث متعددة ، وكان

اللغويون لا يذكرون صيغة لغوية فيها اشتباه . لقد استطاعوا ان يضعوا قواعد النحو العربي وضعا نهائيا ويضبطوا قواعد القوافي والأوزان الشعرية وبذلك اصبحوا قادرين ان يضعوا الأسس اللازمة لصنع المعجم العربي مثلما هو معروف عن معجم العين المنسوب الى الخليل بن احمد معلم سيبويه ، لقد كتب الجاحظ البيان والتبين الذي اتاح به للشباب ان يقفوا في غير مشقة على خصائص اللغة العربية وادابها الجمالية والموسيقية ، اذ اصبح من المتيسر ان يقرؤا اشعارها من دون عناء ويتذوقوها في غير تكلف . و يحسن بنا القول ان مدينة البصرة بدأت تزدهر بسوق باديتها المعروف بالمربد الذي تحول اسمه بمرور الزمن الى مهرجان المربد . كان يجتذب اليه الشباب الطموح للقاء الفصحاء من الأعراب القادمين من البادية تمرينا لألسنتهم وصقلا لمواهبهم واغناء لمادة اللغة الزاخرة بالجودة والصفاء .

كان الخليفة العباسي المأمون منهلا للثقافة، فقد حول دار الخلافة الى منتدى لأساطين العلم والمعرفة وكبار البلغاء و المترجمين الذين نقلوا الى العربية العلوم اليونانية واللاتينية والهندية والفارسية والسريانية وبها غدت بغداد منارا للأشعاع الفكري المنير المتوج بعصرها الذهبي المنشود ، كما انشأ المأمون مرصدا كبيرا جعله تحت اشراف محمد الخوارزمي كبير العلماء الرياضيين والفلكيين الذي اكتشف علم الجبر وقواعده مثلما قادته مباحثه الى تثبيت محيط الأرض على اساس كرويتها قبل ان يعلنها الفلكي الأيطالي غاليلو غاليلي بأكثر من خمسمائة عام.

كان لدخول صناعة الورق من الصين الى بغداد من قبل فضل البرمكي اثرها البالغ في نشر الثقافة في المجتمع ، وعلى اثر ذلك ظهرت مكتبات عامة كمكتبة الحكمة في بغداد ومكتبات خاصة في كل مكان . وحينها وصف الجاحظ شغف العراقيين بالقراءة كأنقضاض الأسد على فريسته.

لقد اذكى الأسلام جذوة المعرفة في النفوس ودفعها الى التعلم دفعا قويا ، واسست الكتاتيب لتعليم مبادئ القراءة والكتابة ، واهتموا في تعليم البنات و تحفيظهن القرأن وخاصة سورة النور، وكان للناشئة الواح من الخشب يكتبون فيها دروسهم ، و اجور المعلمين في الغالب كانت لا تتجاوز رغفان من الخبز ، و من كان يريد اكمال تحصيله ، انتقل الى حلقات الدرس داخل المساجد ، التي لم تكن بيوتا للعبادة فحسب بل كانت ايضا معاهد لتعليم الشباب حيث يتلقون المحاضرات من اساتذة متخصصين ، كان تأثيرهم الثقافي على النهضة الحضارية كبيرا ، فقد ازهرت هذه الحركة واعطت ثمارها في ظهور بوادر ادبية رائعة واثار علمية باهرة وقصائد شعرية خالدة ، تمثلت في نخبة من الأعلام كمثل ابن سينا في الطب والرازي في العلوم والطبري في التاريخ وابن حيان في الكيمياء والكندي في الطبيعيات وابن ماسوية في علم التشريح وابن النفيس في الدورة الدموية والأدريسي في الجغرافيا وابن الهيثم البصري المولد يصفه الكاتب الأمريكي المعاصر ميشيل هاملتون مورغان بأنشتاين زمانه ، فبفضل نظرياته تمكن كل من كوبرنيكوس وغاليلو ونيوتن من تحقيق اهدافهم العلمية بعد ٦٠٠ سنه من رحيله - كتابه **lost history** مكتبة الكونغرس واشنطن ٢٠٠٧ .

ونتيجة لأمتزاج الثقافات في الأمبراطورية العباسية دخلت الى العربية الفاظ اجنبية كالفارسية خاصة ما يتعلق بأسماء الطعام والشراب والملبس ، و هندية مثل ابنوس والفلفل والببغاء ، وكذلك مفردات يونانية من قبيل القيراط والأوقية والقولنج.

هذه لمحات مقتضبة عن الحياة الأدبية في العهد العباسي ، اما اذا اردنا ان نلقي نظرة سريعة على الحياة الأجتماعية ، فأقول ان انتقال الخلافة الأسلامية من دمشق الى بغداد عام ١٣٢ للهجرة بعد معركة الزاب كان ايذانا بغلبة الطوابع الفارسية على المرافق العامة في المجتمع العراقي ، فقد قلد العباسيون الساسانيين في عاداتهم وثقافاتهم وازيائهم وطرائق معيشتهم وحتى في محاكات عمائرهم

، فقد بنى الخليفة ابو جعفرالمنصور مدينة بغداد على شاكلة طيسيفون – المدائن – دائرية ، مثلما بنى قصره المعروف بقصر الذهب على طراز قصورهم ، المتميزة بالدواوين الفخمة ، وان اثار سامراء وغيرها لا زالت شاهدة للعيان . فقد اقتبس العباسيون عن الفرس مقومات الحضارة المعاصرة وعلى رأسها نظام ادارة الدولة والتشكيلات العسكرية بحذافيرها ، وصاغوا القوانين صياغة ساسانية جعلت من الخليفة العباسي ملكا كسرويا يحكم الدولة الأسلامبة حكما استبداديا دينيا وراثيا مطلقا ، يحيط نفسه بهالة من التقديس و بحفنة من عاظ سلاطين ، ينصاعون لأهوائه ويعلنون للملآ ان الخليفة هو ظل الله في ارضه وبذلك ظهر ابشع حكم فردي ظالم لايقيم للشعب وزنا وليس له من الأمر شيئا.

كان معظم الوزراء من الفرس ، يستأثرون بشؤون الخلافة وينالون اعلى المراتب ، يتسم حكمهم بطابع القهر والتعسف لا يعرف رفقا ولا لينا.

لقد اعتبر الخلفاء العباسيين انفسهم ورثة الخلافة الشرعية وزعموا ان النبي قال لعمه العباس بأن الخلافة ستكون في ولده من بعده ، وبهذا الأدعاء الذي ليس له سند ، بدوأ يلاحقون ابناء عمومتهم العلويين ، العلويون الذين كانوا لهم العون الأكبر في اسقاط سلطة بني امية ، حتى تجرؤا بالفتك بأئمتهم ، كان زعيمهم الروحي موسى بن جعفر اول الضحايا . كما تجاهل العباسيون كسلفهم الأمويين دستور النبي الكريم الذي وضعه في المدينة المنورة في السنة الخامسة للهجرة الذي ضمن حقوق وواجبات الرعية في الأمة الأسلامية ، ورغم ذلك كان يحلو للخلفاء ان يكثروا من ترديد الأية الكريمة

قل اللهم ملك الملك تؤتي الملك من تشاء وتنزع الملك ممن تشاء وتعز من تشاء وتذل من تشاء بيدك الخير انك على كل شئ قدير.

كان الخلفاء العباسيين شغوفين بالجواري ، فكان لكل منهم جيشا منهن ، يرفلن في ابهى الكساء والحلل ، يبالغن في اناقتهن و زينتهن و يتبارين في ثياب السندس والأستبرق ويختلن في الجواهر النفيسة متخذات منها تيجانا واقراطا وخلاخيل وقلائد . فكان شغف الرشيد بالعربيات و شغف المأمون بالمسيحيات اما شغف المعتصم فكان بالغلمان والجواري التركيات الذي اضطر اخيرا الى نقل مركز الخلافة الى مدينة سامراء ليجنب اهالي بغداد شرهم واذاهم.

لقد انحدر معظم الجواري من دول وثقافات مختلفة ، كان تأثيرهن على المحيط العربي بالغا حتى ان قسما منهن دخلن قصر الخلافه وصار بعض الخلفاء من ابنائهن ، فالمنصور امه جارية حبشية والرشيد امه جارية رومية والمأمون امه جارية فارسية.

كان الرشيد يستكثر منهن في قصوره حتى تجاوز عددهن عن اربعة الاف جارية ، كانت ضياء وخنث وسحر افضلهن عنده ولسان حاله

ملك الثلاث الأنسات عناني وحللن من قلبي بكل مكاني
مالي تطاوعني البرية كلها واطيعهن وهن في عصياني
ما ذاك الا ان سلطان الهوى وبه عززن اعز من سلطاني

كان بعض الجواري يحسن نظم الغزل المثير ، يكتبنه على عصائبهن وثيابهن ومناديلهن منها هذا البيت : اتهون الحياة بلا جنون ؟ فكفوا عن ملاحقة العيون

وفي اخبار الخليفة المهدي ان جاريته اهدت اليه تفاحة بعد ان نقشت عليها

هدية مني الى المهدي تفاحة تقطف من خدي
محمرة مصفرة طيبة كأنها من جنة الخلد

كما روي عن الخليفة المتوكل انه رأى جارية وقد نقشت اسمه على خدها فأعجبه ذلك وطلب ان ينشد الحدث نظما ملحنا فأنطلقت شاعرة القصر عريب تغني بصحبة الأوتار

لئن اودعت خطا من المسك خدها فقد اودعت قلبي من الوجد اسطرا

كن بعض الجواري يتقن نظم الشعر وفن الغناء او الرقص معا مما كان يرفع من مستواهن الفني و يزيد من انوثتهن سحرا واغراء ، فيغدون فتنة من فتن العصر كالجارية عريب مطربة المتوكل والجارية دنانير مطربة البرامكة.

كان العرب يستعذبون سماع قصائد ابن الجهم ، ينشدونها في مجالس افراحهم منها

الورد يضحك والأوتار تصطخب والناى يندب اشجانا وينتحب

والراح تعرض في نور الربيع كما تجلى العروس عليها الدر والذهب

كانت اعياد المسلمين العرب تشمل عيد الفطر وعيد الأضحى المبارك فكانوا يستهلون الصباح الأول منه بصلاة العيد ثم يتبادلون التهاني و الزيارات العائلية او يلتقون في الساحات العامة يمرحون او يجتمعون حول ابي الشمقمق في بغداد الذي كان يضحكهم بنوادره او يخرجون الى احضان الطبيعة لشم النسيم ، فمنهم من يتهادى على صفحة مياه دجلة في زوارق جميلة يضجون بالغناء مسرورين ومنهم من يختلي بين الخمائل تحت ظلال الشجرعلى طريقتهم الخاصة وفي هذا السياق ينشد الشاعر البحتري مزهوا

اشرب على زهر الرياض يشوبه زهر الخدود وزهرة الصهباء

من قدح ينسي الهموم ويبعث الشوق الذي قد ضل في الأحشاء

اما اعياد المسلمين الفرس فكانت المهرجان و الربيع ، لكن الأخير – نوروز – كان اكبر اعيادهم ، يخرجون فيه مع بزوغ الشمس الى المروج الخضراء بملابسهم الزاهية محتفلين مغتبطين ، يتبادلون التهاني والهدايا والتهادي بالورد ، يقضون النهار بطوله في احضان الطبيعة يمرحون ويستمتعون بأريج زهبرات الفصل البهيج.

اما الفرس المجوس فكان من عادتهم ان يحتفلوا بعيدهم بعد غروب الشمس ، حيث كانوا يقضون ساعات الليل يرقصون حول لهيب النيران المشتعلة وهم فرحين يعلون اصواتهم بالغناء منشدين

- قد قابلتنا الكوؤس ودابرتنا النحوس واليوم هرمزد روز قد عظمته المجوس

وهرمزد هذا هو اسم اله النور على حد زعمهم. -

اما اعياد النصارى فكانت كثيرة لكن اهمها كانت عيد الميلاد و الفصح و الشجرة وكانوا يزينون روؤسهم بأكاليل الورد وفي ايدهم الخوص والزيتون كما كانوا يحيطون مجالسهم بالزهور والرياحين ودفئ الشموع . وكان احتفالهم بعيد الفصح متميزا ، وعندهم ان النبي الله عيسى عرج الى السماء في مثل هذا اليوم بعد صلبه بثلاثة ايام . كان اكثر مناطق العراق احتفالية هي الدير الأعلى في الموصل ودير سمالو في شرق بغداد وكان عشاق الطرب يسافرون اليها اما عن طريق الدواب او عن طريق نهر دجلة وكان المحتفلون يتبارون في زيهم و زينتهم ، يشربون الأنخاب و يضجون في اغاني راقصة صاخبة حتى الصباح ، و يصف الشاعر عبد الملك هذه المشاهد قوله ,

ورب يوم في سمالو تم لي فيه السرور وغيبت احزانه

فتلاعبت بعقولنا نشواته وتوقدت بخدودنا نيرانه

حتى حسبت ان البساط سفينة والدير ترقص حولنا حيطانه

كانت البساتين في ضواحي المدن تحتضن الحانات التي كانت تعج بالجواري والغلمان صباح مساء ، تخفق لأغانيها المعازف والطنابير والدفوف وتهيئ لروادها اللهو المباح و غير المباح ، ومن حولهم الشياطين ، يكثر فيها حديث الفسق والصبوة و ثرثرة المجوس و الزنادقة الذين كانوا يفتحون الباب على مصراعيه للتهجم على العرب والنيل من تاريخهم و ثقافتهم بل والدس على الأسلام نفسه متشامخين بحضارتهم القديمة ، وكان البرامكة دوما يذكون هذه التحرشات.
وفي هذا الجو المتوتر كان الدور التاريخي للثقافة العربية المرتبط بالمضمون الحضاري الأسلامي الديني والوطني والعرقي يتعرض لخطر فقدان الهوية من الجذور .

فقد شكلت هذه التصورات الخاطئة ارضية خصبة في اشتداد نزعة الشعوبية التي تتعارض مع الأسلام الذي اعلن منذ اليوم الأول انه لا فضل لعربي على اعجمي الا بالتقوى ، اذ ليست العروبة ولا العجمة ميزة في ذاتها تعلي من شأن صاحبها - ...... كان الفرس قبل الأسلام مجوسا ، والمجوسيه منحدرة من الدين الزرادشتي الذي ظهر ٧٠٠ سنه قبل الميلاد ، يعتقد بوجود الهين هما – اهورامزدا – منبع النور واصل الخير في العالم و – اهرمن – وهو رمز الظلمة ومبدأ الشر في الوجود ، وعندهم النار شعار الطهر ، فهم يقدسونها لكنهم لا يعبدونها ، ثم تليها المانوئية وهي الفكر المجوسي الثاني الذي ظهر ٣٠٠ سنة بعد الميلاد . تحرم ذبح الحيوان لكنها تبيح الزواج من المحارم وعقيدتهم هي مزيج من الزرادشتية والنصرانية والبوذية ولها طقوس عبادية خاصة بها.
واما الفكر المجوسي الثالث فهي المزدكية ، اخطر من سابقاتها لأنها تضيف الى العقيدة المجوسية نزعة الأباحية . وقد عمل الداعية الخليع شلمخان من هذه المحرمات سننا وشرائع........ هكذا كانت هذه المعتقدات الشاذة وبالا على الأسلام ، والغريب في الأمر ان المسلمين لم ينتبهوا الى حقيقة المجوسية في بادئ الأمر و اعتبروها ضربا من التعاليم السماوية . و نظروا اليها بأحترام ، لذلك ظلت حية قوية حتى ادرك الخليفة المهدي العباسي ابعاد كفرها فأنقلب يفتك بهم ، وعلى اثر ذلك اقبل الكثير من المجوس واعلنوا اسلامهم ، لكن هذا الأسلام كان في لسانهم لا في قلوبهم .
كثر الرقيق في العصر العباسي كثرة مفرطة . فقد انتشرت تجارته الى حد كان سوق النخاسة في بغداد يحمل اسمه . فيه مواصفات الجنسين ، من كل دين ولغة ولون وعنصر تعرض تحت اعين الرجال.

كان الناس في المجتمع العباسي يعشقون الغناء , فقد اقترنت موسيقى الطرب لديهم برقة عواطفهم وخلجات نفوسهم ، حتى غدت نعيمهم المفضل ، تثير فيهم البهجة والسرور الى حد كانوا يستقبلون عذوبة الألحان بالدموع . ولهذا كثرت مجالس الأنس والسمر لكن تفشى فيها الغزل الماجن ، كان سببا لأفساد الشباب ، هذا الغزل الذي لا تصان فيه كرامة المرأة و الرجل معا ، وكان شعراء الخمرة يغذون حفلاتهم بأشعار مثيرة من امثال مسلم بن وليد الذي يقول

ان كنت تسقيني غير الراح فأسقيني كأسا الذ بها من فيك تشفيني
عيناك راحي وريحاني حديثك لي ولون خدك لون الورد يكفيني

وابن بردي يقول : يا ساقيا خصني بما تهواه لا تمزج اقداحي رعاك الله
دعها صرفا فأنني امزجها اذ اشربها بذكر من اهواه

ويقول مطيع بن الياس: اخلع عذارك في الهوى – واشرب معتقة الدنان
لا يلهينك غير ما تهوى – فأن العمر فان

والشاعر البصير بشار يقول : حوراء ان نظرت اليك سقتك بالعينين خمرا
وابو تمام في وصف الخمرة : جهنمية الأوصاف الا انهم وصفوها بجوهر الأشياء

اما ابو نؤاس فيقول:

الا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر ولا تسقني سرا ان امكن الجهر
وبح بأسم من تهوى ودعني عن الكنى فلا خير في اللذات من دونها ستر

واخيرا يمضي ويدعوا في خمرياته الى العدول عن وصف الأطلال ويقول

لا تبك ليلى ولا تطرب الى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد
كأسا اذا انحدرت في حلق شاربها اجدته حمرتها في العين والخد
فالخمر ياقوته والكأس لؤ لؤة في كف جارية ممشوقة القد
تسقيك من يدها خمرا ومن فمها خمرا فما لك من سكرين من بد

ورث المجتمع العباسي من الفرس كل ما كان عندهم من ادوات لهوومجون ، فكان عشاق الخمرة يعبون منها ما يشاؤون ، حتى اصبح الأدمان عليها ظاهرة عامة ، ومما ساعد على انتشارها اجتهاد زمرة من الفقهاء على تجويز بعض انواعها ، رغم وجود نص النهي عنها في القرأن الكريم .

كانت المغنيات في العصر العباسي يجلبن من كل حدب وصوب وكانت اموال المسلمين تنثر عليهن بأفراط شديد . يكفي ان تقوم مطربة بأحياء حفلة غنائية ترضي مزاج الخليفة حتى يأمر لها بمئة الف درهم . وقد بلغ اهتمام الخلفاء بالطرب حدا جعل هارون الرشيد يأمر مغني القصر ابراهيم الموصلي ان يختار له مئة من الأصوات الملائمة والموجودة حاليا في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني.

لقد اتصفت حياة الخلفاء ومن لف لفهم بالبذخ والترف الصارخ ، فكان على الشعب الكادح ان يتصبب عرقا ويتجرع من غصص الحياة ما يطاق وما لا يطاق ليتهئ لهؤلاء الحكام اسباب النعيم.

يروي المؤرخ ابن طيفون انه دعي الى قصر الخلافة لحضور حفلة زفاف الخليفة المأمون على عروسته بوران ، فبعد الأنتهاء من العشاء الذي كان يتكون من ثلاثمئة لونا من الطعام ، قدم الى الضيوف في اواني من الذهب والفضة ، وبعدما قام الخليفة واجلس عروسته على حصير منسوج من الذهب ومكلل بأبهى صنوف الجواهر ، قدم اليها الف ياقوتة بعد ان اوقد لها شموع العنبر ، بعد ذلك بدأ المأمون ينثر مسقول البندق على رؤوس المحتفلين . كانت كل بندقة تحوي على رقاق كتب عليه اسم قرية او جارية او فرس ، فالضيف الذي يحظى بواحدة منها يذهب الى الوكيل ليتسلم حصته ، فأن كان من نصيبه قرية ، غدا حاملها تلك الليلة صاحب ضيعة بما فيها من الكائنات الحية وممتلكات عقار وبساتين ثمر.

انني اتسائل ، الم يكن تحقيق العدالة الأجتماعية في مقدمة الأهداف لظهور الأسلام ؟ ... فأذا كان الأمر كذلك ، فبأي تبرير يتغافل حكام المسلمين من تطبيق هذا الهدف ؟؟

ولعل هذه الممارسات وما رافقها من اعتصار الشعب هو السبب في كثرة الثورات على العباسيين ، وايضا لعله السبب على اقبال بعض الناس للأيمان بالمهدي المنتظر يدعون الله ان يظهره ليخلصهم من بلواهم وينشر العدل بينهم .

لقد انتشر في المجتمع العباسي مظاهر التألق والتأنق في الأزياء والزيارات ومراسيم القبول واداب المائدة خاصة في الطبقات الأرستقراطية الناشئة . كما سرى بين النساء الحرائر شغف التهادي بالعطور النادرة كعطر النرجس والياسمين والمسك والكافور ، يعجن بطيب الأريج و يتبخترن بعبقها الزكي و يتمسحن بدهن الزعفران من المفرق البالقدم ، بينما اقتصر شغف العوائل في تزيين بيوتهن بالورد والرياحين التي كانت تملئ اجوائها بشذا عطرها الفواح ،فكانت احلى دلالة لمعاني

الود والوداد مثلما كانت باعثا لألهام الشعراء بمشاعر الخصب و الخيال . وعلى اثر ذلك كثرت حقول الورد في ضواحي بغداد و في كل مكان ، وفي هذا السياق يقول ابن الجهم

لم يضحك الورد الا حين اعجبه حسن الرياض وصوت الطائر الغرد
بدا فأبدت لنا الدنيا محاسنها وراحت الراح في اثوابها الجدد
قامت بجنته ريح معطرة تشفي القلوب من الهم والكمد.

اما مقاييس الجمال في عين المرأة العباسية فكانت كلأتي : الأنف كالسيف والعين كعين الغزال والعنق كابريق فضة والساق كالجمار والشعر كالعنقود

لقد شاعت في بغداد قولة السوء في الخليفة الأمين بعد ان اكتظ قصره بالغلمان ، ودرءا للسمعة ارسلت اليه امه زبيده بعشرة من الجواري بعد ان البستهن ثياب الغلمان لتصرف ابنها عن سلوكه المنحرف ، وبذلك ظهر مصطلح الغلاميات ، لعل ذلك هو السر في ان ابا نؤاس كان كثيرا ما يستعمل ضمير المذكر في شعر غزل البنات.

كذلك كان الأمين مغرما بالخمرة ، حيث كان لاسبيل له الى احتسائها الا متتابعا ، حتى اذا نام واستيقظ في السحر طلب الى نديمه ابي نؤاس ان ينشطه ببعض الأبيات فيقول:

نبه نديمك قد نعس – يسقيك كأسا في الغلس
صرفا كأن شعاعها في كف شاربها قبس
تذوا الفتى وكأنما بلسانه منها خرس
يدعى فيرفع رأسه فأذا استقل به نكس

فيهش * امير المؤمنين * ويدعوا بالشراب ليصطحب به لليوم التالي وينعم بنشوته ، غير مبالي لحرمة دين ولا لوقار خلافة.

لقد حطم سلوك بعض خلفاء بني العباس الحاجز النفسي للأمة الأسلامية عن طريق نشر المفاسد التي زخرت بها قصورهم الى درجة كان اهالي بغداد يصفونها بالحانات الليلية.

اني اتسائل مستاء ، اي اسلام هذا الذي لا يطيب لخلفائه السهر الا مع السكارى والمنحرفين ولا يغمض لهم جفن الا على طبول الغلمان ورقص الجاريات واوتار المغنين ؟ اي اسلام هذا ؟

وقبل ان اختتم حديثي عن شعر الغزل الماجن لابد لي ان امضي الى ابي نوأس ، الذي طغت ثورته على كل دين وعرف وقانون و تحولت في بعض جوانبها الى صياح وعجيج وضجيج ، ومن شعره

- انما العيش سماع ومدام وندام فأذا فاتك هذا ، فعلى الدنيا السلام-

وله ثنايا غزلية رائعة من قبيل

يا من له في عينه عقرب فكل من مر بها تضرب
ومن له شمس على خده طالعة بالسعد ما تغرب

و عندما شاهد حبيبته تندب جارتها خاطبها قائلا

ياقمرا ابصرت في مأتم يندب شجوا بين اتراب
يبكي فيذرف الدر من نرجس ويلطم الخد بعناب
لا تبكي ميتا حل في قبره ابكي قتيلا لك بالباب

تفتحت المواهب الشعرية عند ابي نوأس وهو لم يزل في السادسة من عمره ، كان مليحا صبيحا . يروى ان صبية وضيئة الوجه مرت به فمازحته ساعة ثم رمت اليه بتفاحة معضعضة مداعبة اياه فقال لها على البديهة

- ليس ذاك العض من عيب لها انما ذاك سؤال للقبل-
وقد قيم الجاحظ ادب ابي نؤاس قوله ، ما رأيت احدا كان اعلم منه باللغة ولا افصح منه لهجة ولا اكثرمنه حلاوة كما قيم شعره ووصفه بالمسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا
وقد اعتبره النقاد سلطان شعر الغزل ، تربع على عرشه عبر العصور دون منازع.
وعندما بدا الرشيد يفتك بالبرامكة ، لم يرق له ذلك ، فالبرامكة كانوا اصدقائه وبني جنسه ولذا ترك ابو نؤاس بغداد مغتاظا قاصدا الفسطاس في مصر ، وحينما حياه واليها الخصيب رد له التحية بهذين البيتين مرتجلا

انت الخصيب وهذه مصر فتدفقا فكلاكما بحر
النيل ينعش ماءه مصرا ونداك ينعش اهله الغر

ورغم الحفاوة البالغة التي تلقاها ابو نؤاس الا انه لم يطق الحياة هناك طويلا فقد اشتد به الحنين الى الوطن ، وعجز من كبت اشتياقه ، بعد ان ذاب في طيب العراق وهام في خلائق اهله ، فكر راجعا الى بغداد ، حتى اذا ما وصل حول قصر الخلافة العباسية فيها الى مقصف كبير للطرب.
لقد كثرت في زمانه ظاهرة التخنث عند الرجال ، فعندما كانت تسقط عنهم رجولتهم ، يلبسون لبس النساء ويتشبهون بهن في الحركات والكلام والتزين كصبغ الشعر ووضع الحناء على الأضافر ، وكان بالمقابل من يتشبه من الجواري بالغلمان لفتا للشباب . وعندما شاخ ابو نؤاس تحول الى ناسك زاهد وتاب الى ربه وعلته مظاهر الورع والتقوى وظهرت علامات السجود في جبهته واطال لحيته وحمل التسابيح في يمناه والمصحف في يسراه ، مبتهلا الى الله ان يغفر له ذنوبه ، وبدأ ينظم الشعر العفيف

كأن ثيابه اطلع ن من ازراره قمرا يزدك وجهه حسنا اذ ما زدته نظرا

لم يقتصر نظم الشعر في العصر العباسي على الغزل المكشوف انما كان هناك الشعر العفيف الذي بقى طاهرا تمده منابع الأدب الرصين عند شعراء نجد وكانوا يسمونه بالحب العذري المتسم بالحشمة والأدب ، هذه بعض الأبيات للشاعرة عريب.

ادور في القصر لا ارى احدا ، اشكو اليه ولا يكلمني,
حتى كأني اتيت بمعصية ليس لها توبة تخلصني,
فمن شفيع لي الى حبيب زارني في الرؤيا وصالحني
حتى اذا الصباح عاد لي عاد الى هجره وقاطعني-.

يتضح للقارى الكريم ان صفحة الحياة التي كانت مثقلة بالفضائح الأخلاقية في المجتمع العباسي كانت تقابلها صفحة اخرى مضيئة بشعر الورع والتقوى ففي الوقت الذي كانت الحانات الليلية تعج بالماجنين والفجار تفوح منها رائحة المعاصي كانت مساجد بغداد عامرة بالعباد يعلوها صراخ الوعاظ في وجه الخلعاء و المنحرفين ان يخافوا الله ويزدجروا ، كان الشاعر ابو العتاهية ضمن هؤلاء التقاة الذي يقول

الهي لا تعذبني فأني مقر بالذي قد كان مني
وما لي حيلة الا رجائي لعفوك ان عفوت وحسن ظني ....ويقول ناصحا
احذرالأحمق ان تصحبه انما الأحمق كالثوب العلق
كلما رقعته من جانب زعزعته الريح يوما فأنخرق
واذا عاتبته كي يرعوي زاد شرا وتمادى في الحمق

و في مكارم الأخلاق يقول صالح عبد القدوس

المرء يجمع والزمان يفرق ويظل يرفع والخطوب تمزق
ولأن يعادي عاقلا خير له من ان يكون له صديق احمق
فأربأ بنفسك ان تصادق احمقا ان الصديق على الصديق مصدق
وزن الكلام اذا نطقت فأنما يبدي عقول ذوي العقول المنطق..... كما يقول

احذرمصاحبة اللئيم فأنه يعدي كما يعدي الصحيح الأجرب
يلقاك يحلف انه بك واثق واذا توارى عنك فهو العقرب
يعطيك من طرف اللسان حلاوة ويروغ عنك كما يروغ الثعلب
واحفظ لسلنك واحترس من لفظه فالمرء يسلم بلسانه ويعطب
والسر فأكتمه ولا تنطق به ان الزجاجة كسرها لا يشعب

و في رفعة الصداقة والصديق يقول بشار بن برد

- اذا كنت في كل الأمور معاتبا – صديقك لم تلق الذي لا تعاتبه
فعش واحدا او صل اخاك فأنه – مفارق ذنب تارة ومجانبه
اذا انت لم تشرب مرارا على القذى – ظمئت واي الناس تصفوا مشاربه

وفي فضائل الأخلاق يقول ابن الجهم

وعاقبة الصبر الجميل جميلة وافضل اخلاق الرجال التفضل
وللخير اهل يسعدون بفعله وللناس احوال بهم تتنقل
ولله فينا علم غيب وانه يوفق منا من يشاء ويخذل

اما في الشعر الصوفي فقد برز الحلاج لكنه تطرف حتى وصل به الأمر الى ان يدعي ان روح الله حلت في كيانه لذا كان يقول – انا الله - وقد افتى مجلس القضاة للمذاهب الأسلامية في بغداد على قتله . و من نظمه وهو يخاطب جل شأنه

- مزجت روحك في روحي كما – تمزج الخمرة في الماء الزلال
فأذا مسك شي مسني فأذا انت انا في كل حال - وقال
- انا من اهوى ومن اهوى انا – نحن روحان حلت بدنا,
فأذا ابصرتني ابصرته واذا ابصرته ابصرتنا-

ومن جانب اخر استعر شعر المجوسية لدى بشار الذي رفع رايتها قوله

- الأرض مظلمة والنار مشرقة والنار معبودة مذ كانت النار-
- ابليس افضل من ابيكم ادم فتنبهو يا معشر الفجار
النار عنصره وادم طينه والطين لا يسموسمو النار–

وبتهمة الألحاد امر الخليفة العباسي المنصور ان يقتل رجما

و في شعر التشكي يقول بشار بن برد متوجعا لفقدانه حاسة البصر

خليلي ما بال الدجى ليس يبرح وما بال ضوء الصبح لا يتوضح
اضل الصباح المستنير طريقه ؟ ام الدهر ليل كله ليس يبرح

وفي الحنين للوطن يقول ابن الجهم

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث ادري ولا ادري
اعدن لي الشوق القديم ولم اكن سلوت ولكن زدن جمرا الى جمر

وفي محبة الوطن والذود عنه يقول العرفاني ابن الرومي قصيدته الجليلة مطلعها

ولي وطن اليت الا ابيعه وان لا يرى غيري له الدهر مالكا

وهذانموذج من الشعر الشعبي للشاعر الأمي خبز ارزي الذي كان ينشد قصائده عاليا من مخبزه في البصرة فيتقاطر حوله الشباب لسماع شعره العذب قوله

- خليلي هل ابصرتما او سمعتما بأكرم من مولى تمشى الى عبد ؟
اتى زائرا من غير وعد وقال لي اصونك عن تعليق قلبك بالوعد
فما زال كأس الوصل بيني وبينه يدور بأفلاك السعادة والسعد
فطورا على تقبيل نرجس ناظر وطورا على تعضيض تفاحة الخد.

ويقول بعدما قاده خياله الخصب الى طرفة نفسية تعذر عليه التمييز بين هلال الدجى من هلال البشر

- رأيت الهلال ووجه الحبيب فكان هلالين عند النظر
فلم ادري من حيرتي فيهما هلال الدجى من هلال البشر
ولولا التورد في الوجنتين وما راعني من سواد الشعر
لكنت اظن الهلال الحبيب وكنت اظن الحبيب القمر

الأدب فى العصر الفاطمى

انتشرت الثقافة الإسلامية في عصر الدولة الفاطمية انتشاراً يدعو إلى الإعجاب، وذلك بفضل الترجمة من اللغات الأجنبية، وتشجيع الخلفاء ةالسلاطين والأمراء لرجال العلم والأدب، واتساع أفق الفكر الإسلامي بارتحال المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها. فراجت الثقافة ونشطت الحركة الفكرية وزخر بلاط الدولة بالعلماء والشعراء والأدباء وغيرهم. يضاف إلى ذلك ظهور كثير من الفرق التي اتخذت من الثقافة والعلم وسيلة لتحقيق مآربها السياسية والدينية، مثال ذلك ما خلفه دعاة الإسماعيلية وعلماؤهم من الجدل والنقاش الذي قام بينهم وبين العلماء السنيين.

مراكز الثقافة في عهد الدولة الفاطمية

المساجد: كانت المساجد ميداناً يتبارى فيه العلماء، وخاصة فقهاء المذهب الشيعي، الذين كان عليهم أن يحاضروا الناس في عقائد المذهب الإسماعيلي، وكان بعض الوزراء والقضاة يشتركون في تأليف الكتب في الفقه الشيعي.

الأزهر: وإن بدأ كغيره مسجداً تؤدى فيه الشعائر الدينية، إلا أنه ما لبث أن أصبح في عهد العزيز جامعة يتلقى فيها طلاب العلم، من كل حدب وصوب، الكثير من نختلف العلوم والفنون.

قصور الوزراء: ومنهم ابن كلس، الذي كان يجمع في قصره عددا كبيراً من الموظفين. يشتغل بعضهم بنسخ الكتب، وفي مقدمها القرآن الكريم، وكتب الحديث، والفقه والأدب، وبعض كتب العلوم والطب. كما عين في قصره مجموعة من القراء والأئمة، ووكل إليهم إقامة الصلاة في المسجد الملحق بقصره.

المكتبات: كان الخلفاء الفاطميون ذوي شغف بتشجيع من يميل إلى عقائد المذهب الشيعي، وكانت المكتبة الملحقة بقصر الخلفاء الفاطميين، ذات شهرة واسعة في العالم الإسلامي.

دار الحكمة: ففي سنة ٣٩٥ هـ، أسس الحاكم بأمر الله دار الحكمة، وألحق بها عدداً من أساتذة علوم الفقه والتفسير ، وكذلك العلوم الطبيعية والعقلية.

مكتبة دار العلم: وكانت متصلة بمكتبة دار الحكمة، التي كانت تمدها بكثير من المؤلفات، لإطلاع الناس عليها، والبحث والدراسة. وكان يباح للناس أخذ ما يحتاجون إليه من المداد والأوراق. وكانت تقام المناظرات بين العلماء، وكان يحضرها الحاكم فيصلهم بالهبات، وتخلع عليهم الخلع.

الشعر في صدر الدولة الفاطمية

ازدهر الشعر في عهد الفاطميين وأكثر رجال الأدب من قرضه لمدح الخلفاء، لما كان ينالهم من العطايا الجزيلة والخلع والجوائز. وقد شجعت هذه الجوائز والهبت الشعراء من أهل السنة إلى محاكاة الشعراء الشيعيين، باتصل بعضهم ببلاط الخلفاء الفاطميين.

وأول من ضرب المثل لغيره من الشعراء الذين جاؤوا من بعده:

ابن هانئ

ويلقب أبو القاسم محمد بن هانئ. ولد في أشبيلية في بلاد الأندلس، فقضى فيها أيام صباه، واتصل بصاحب أشبيلية، ونال الحظوة لديه، ثم رحل عنها وله من العمر سبع وعشرون سنة، ثم لقي جوهر القائد ومدحه، وما لبث أن نمي خبره إلى المعز، فطلبه وبالغ في الإنعام عليه، وعندما قصد المعز الديار المصرية، لحقه ابن هانئ. علق المعز لدين الله على ابن هانئ الآمال الكبار، عساه أن يحاكي الشعراء العباسيين، ويتفوق عليهم. ولقد أصاب المعز فيما ذهب إليه، إذ أن جل قصائد ابن هانئ كانت في مدح المعز وأسرته، وذهب في تحمسه إلى الظهور مظهر المتعصب للمذهب الشيعي، استدراراً لكرم الفاطميين. ومن ذلك قوله:

لي صارم وهو شيعي لحامله يكاد يسبق كراتي إلى البطل إذا المعز معز الدين سلطه لم يرتقب بالمنايا مدة الأجل

أبو عبد الله محمد بن أبي الجرع

وهو من الشعراء الذين عاشوا في زمن العزيز الفاطمي. وقد بلغة مرة أن الوزير يشكو من ألم في يده، فنظم قصيدة يظهر فيها ألمه لذلك، فأنشد يقول:

يد الوزير هي الدنيا فإن ألمت رأيت في كل شيء ذلك الألما تأمل الملك وانظر فرط علته من أجله واسأل القرطاس والقلما

وقد دفع تشجيع خلفاء الفاطميين للشعر ةالشعراء، حداً جعلهم يهجرون أوطانهم ويستقرون في مصر للتمتع بسخاء الفاطميين ورجال بلاطهم، ومن هؤلاء الشعراء:

عبد الوهاب بن نصر المالكي

وهو من أهل بغداد، وكان فقيهاً وأديباً وشاعراً، ثم ساءت حاله بها، حتى هام على وجهه في شوارع بغداد، ولجأ في النهاية إلى القاهرة، حاضرة الخلافة الفاطمية الشيعية، واتخذها مقراً ووطناً ثانياً له. وقد أظهر ابن نصر ما كان يخالج نفسه من حزن لمفارقة بغداد في قصيدة نظمها، يودع فيها بلده، ويشير إلى الأحوال التي أدت إلى رحيله، فيقول:

سلام على بغداد من كل منزل وحق لها مني السلام المضاعف فوالله ما فارقتها عن قلى لها وإني لشطي جانبيها لعارف ولكنها ضاقت علي برحبها ولم تكن الأرزاق فيها تساعف

الشعر في الشطر الأخير من أيام الفاطميين

من هؤلاء الذين اجتذبهم جود الخلفاء الفاطميين وكرمهم:

أبو العباس أحمد بن مفرج

أحد الشعراء الذين عاشول في عهد الخليفة الحافظأ الذي أمر الشعراء أن يختصروا قصائدهم، إذ يقول:

أمرتنا أن نصوغ المدح مختصراً لم لا أمرت ندا كفيك يختصر؟ والله لا بد أن تجري سوابقنا حتى يبين لها من مدحك الأثر

عمارة اليمني

وكان من أهل تهامة باليمن، بعث به أمير مكة رسولاً من قبله للخليفة الفائز، فدخل مصر في ربيع الأول ٥٥٠ هـ، وتلقاه الخليفة ووزيره الصالح طلائع بن رزيك بالعطف والقبول، إثر انشاده أولى مدائحه في قاعة الذهب في قصر الخلفاء الفاطميين:

الحمد للعيش بعد العزم والهمم حمداً يقوم بما أولت من النعم قربن بعد مزار العز في نظري متى رأيت إمام العصر من أمم ورحن من كعبة البطحاء والحرم وفداً إلى كعبة المعروف والكرم

ومنها:

خليفة ووزير مد عدلهما ظلاً على مفرق الإسلام والأمم زيادة النيل نقص عند فيضهما فما عسى يتعاطى من الديم

النثر

هو تلك الرسائل الأدبية التي ألفت في عهد الفاطميين، وتناولت الجدل بين السنيين والشيعيين. ومن الكتب التي تعرضت للكلام عن هذا العصر كتاب * العقد الفريد * لابن عبد ربه المتوفي سنة ٣٢٨ هـ ، وكتاب * الأغاني * لأبي الفرج الأصفهاني المتوفي سنة ٣٥٦ هـ، و * رسائل * بديع الزمان الهمزاني المتوفي سنة ٣٩٨ هـ. ومن كتب الأدب التي ظهرت في العصر الفاطمي: كتاب * يتيمة الدهر * لأبي منصور الثعالبي المتوفي سنة ٤٢٩ هـ ، وكتاب * سقط الزند * ، و * اللزوميات * لأبي العلاء المعري المتوفي سنة ٤٤٩ هـ.

الفلسفة

تتميز الفلسفة في عهد الفاطميين بالتوفيق بين العلم والدين، والإنسجام بين الشريعة الإسلامية والفلسفة اليونانية، وتوحيد الثقافة لتصبح دائرة معارف. ومن أشهر فلاسفة العصر الفاطمي:

إخوان الصفا

اشتهرت هذه الطائفة بأفكارها الحرة، وهم جماعة سرية تتألف من طبقات متفاوتة. وقد أخذوا كثيراً من مبادئ الفلسفة الطبيعية، متأثرين بالفيثاغورثية الحديثة.

رسائل إخوان الصفا

تعتبر أشبه بدائرة معارف، تدل على أن مؤلفيها نالوا حظاً كبيراً من الرقي العقلي. وتتألف دائرة المعارف هذه من إحدى وخمسين رسالة، تقوم على دعائم من العلم الطبيعي، ومن وراء ذلك لها أغراض سياسية. وتبدأ فلسفة إخوان الصفا بالنظر في الرياضيات، ثم تنتقل إلى المنطق والطبيعيات، وتنتهي أخيراً إلى الإقتراب من معرفة الله على نمط صوفي.

أشهر فلاسفة الدولة الفاطمية

برز في عهد عبيد الله المهدي، ومن خلفه من الخلفاء الفاطميين، دعاة علماء، كان لهم شأن كبير في عالم الدعوة، وفي عالم الأدب والفلسفة والتأليف. وكان شغلهم الشاغل الدفاع عن هذه الدعوة بالقلم واللسان، والعمل على جذب العامة ، وأيضاً خاصة القوم بنفس هذا السلاح العلمي الخطير. ومن هؤلاء الدعاة:

أبو الحاتم الرازي: وهو من كبار دعاة المذهب الإسماعيلي، قام بدور عظيم في الشئون السياسية في طبرستان ، والديلم ، والري. ومن أهم مؤلفاته: كتاب * الزينة * ، وقد أهداه إلى الخليفة القائم الفاطمي، وتناول فيه الأمور الفقهية وفلسفة ما وراء الطبيعة.

أبو عبد الله النسفي

أبو يعقوب السجزي

أبو حنيفة النعمان المغربي

جعفر بن منصور اليمني

حميد الدين الكرماني

المؤيد في الدين هبة الله الشيرازي

ازدهرت الحركة الأدبية في العصر الفاطمي، وساعد على ذلك اهتمام الفاطميين بأمر المكتبات والكتب. حيث كانت توجد مكتبة كبيرة في القصر الشرقي الفاطمي الكبير، وكان يوجد في هذه المكتبة كتاب ونساخ ينسخون كتب الأدب والحديث والفقه .

كما ساعد على ازدهار الأدب في العصر الفاطمي من جهة أخرى استخدام الفواطم للشعر والخطابة كوسيلة لإذاعة مذهبهم الإسماعيلي. فقد أغدقوا الأموال والهبات على مواليهم من الشعراء والكتاب .

ومن أكثر شعرائهم غلواً ابن هانئ الأندلسي، الذي عاش في عصر الخليفة المعز لدين الله الفاطمي، واشتط في وصفه ومدحه .

وكذلك الشاعر عمارة اليمني، الذي عاش في عصر الخليفة الفاطمي الفائز، ومدحه هو ووزيره الصالح طلائع بن رزيك.

الأدب فى العصر الأندلسى

الأدب العربي في العصر الأندلسي الأندلس والمغرب وشمالي إفريقية وصقلية الأندلس والمغرب جزءان مترابطان من عالم واحد كان يعرف في القديم عند المشارقة بالمغرب الإسلامي، وقد ظلا يتمثلان طوال العصور الوسطى حضارة واحدة مشتبكة العلاقات في السياسة والفكر والاجتماع. وفي العلاقات البشرية المستمرة من هجرة واختلاط وتزاوج.

وقد كونت صقلية مع بلاد المغرب وشمالي إفريقية والأندلس وحدة ثقافية ذات طابع خاص جوهره التراث الثقافي العربي الإسلامي، وساعد في حفظه كثرة الانتقال والاتصال.

وقد أدت الأندلس وصقلية دوراً بارزاً في النهضة الأوربية عن طريق نقل هذا التراث كما يشهد بذلك الباحثون، مما يجعل الحديث عن فضل الحضارة العربية الإسلامية من الوقائع التاريخية الثابتة

الحياة السياسية والاجتماعية في الأندلس

أطلق العرب لفظ الأندلس AL- Andalus على القسم الذي سيطروا عليه من شبه جزيرة إيبرية * إسبانية والبرتغال * واستقروا فيه زهاء ثمانية قرون * منذ فتحها عام ٩٢هـ/ ٧١١م بقيادة طارق بن زياد وموسى بن نصير، وآخرين، حتى سقوط غرناطة عام ٨٩٧هـ/١٤٩٢م * فجاؤوا بلغة حية تأثرت بها اللغتان الإسبانية والبرتغالية، وبمد حضاري حمل عبارة تتصدر معاهد العلم وهي: * العالم يقوم على أربعة أركان: معرفة الحكيم، وعدالة العظيم، وصلاة التقي، وبسالة الشجاع * .

حكم الأندلس مدة ستة وأربعين سنة * ٩٢- ١٣٨هـ/٧١١- ٧٥٥م * ولاة كان يعينهم الخليفة في دمشق، أو عامله على إفريقية، ولما قوض العباسيون صرح الدولة الأموية، فر عبد الرحمن بن

معاوية بن هشام بن مروان من الشام في مغامرة طويلة حتى وصل إلى الأندلس سنة ١٣٧هـ/٧٥٥م، واستطاع بحذقه السياسي أن يؤسس إمارة حاضرتها قرطبة Cordoba استمرت من عام ١٣٨ حتى عام ٣٠٠هـ/٧٥٦- ٩١٢م، ولقب * بالداخل * و * بصقر قريش * .
وفي عهد عبد الرحمن الثالث الذي لقب * الناصر * وحكم من سنة ٣٠٠ حتى ٣٥٠هـ/ ٩١٢- ٩٦١م، تحولت الإمارة إلى خلافة، وفي هذا الدور بلغت الأندلس أوج مجدها السياسي والأدبي ونافست قرطبة بغداد.
ثم انتثر عقد البلاد، فاستبدّ رؤساء الطوائف بالولايات، وقامت دويلات بلغت العشرين عدّاً عرف حكامها بملوك الطوائف * ٤٠٣- ٥٣٦هـ/١٠١٢- ١١٤١م * منها الدولة العبادية في إشبيلية، ودولة بني الأفطس في بطليوس، والدولة الجهورية في قرطبة.
ومع انشغال الحكام بشؤونهم عن تدبير الملك، وازدياد ضغط الإسبان الشماليين على هذه الولايات، فزع الأندلسيون إلى يوسف بن تاشفين * ٥٠٠هـ/١١٠٦م * أمير الملثمين * المرابطين * في المغرب، فأنجدهم سنة ٤٧٩هـ بعد انتصاره في معركة الزلاقة، ثم استقل بحكم الأندلس التي تحولت إلى ولاية تابعة للمغرب في زمن المرابطين والموحدين.
وبعد هزيمة الموحدين سنة ٦٠٩هـ/١٢١٢م في موقعة العقاب Las Navas de Tolosa التي جرت مع الإسبان، استطاع الإفرنجة أن يستولوا على الحصون والمدائن ومنها قرطبة التي سقطت سنة ٦٢٣هـ/١٢٣٥م، بعد أن لبثت خمسمئة وعشرين سنة عاصمة الملك. وحصرت الدولة في مملكة غرناطة التي حكمها بنو نصر * بنو الأحمر * ، وشيدوا فيها قصور الحمراء Al- Hambra، وحافظوا على السلطان العربي في الأندلس زهاء قرنين ونصف القرن * ٦٣٥- ٨٩٧هـ/١٢١٨- ١٤٩٢م * . ثم اتحدت مملكتا قشتالةCastilla ، وأرغون Aragon في مواجهة بني نصر، وسقطت غرناطة، وسلم أبو عبد الله الصغير مفاتيح الحمراء إلى المنتصرين.
كان قوام المجتمع الأندلسي في بداية الأمر من الفاتحين العرب والبربر، وقد وحدت بينهم راية الحرب، والدعوة إلى الجهاد.
ودخل قسم كبير من أهل البلاد في الإسلام، وتمتع باقي السكان من النصارى واليهود بحياة مطمئنة، ومارسوا شعائرهم الدينية بكل حرية.
وكان للأندلسيين عناية خاصة باللغة وعلومها وآدابها، إضافة إلى الفقه وعلوم الشريعة، وقد استقدم الخلفاء العلماء من المشرق لينقلوا معهم كنوزهم الأدبية فيتأدب بها الكثيرون. وكان للفقهاء في الأندلس سلطان عظيم لدى الدولة، ولدى عامة الناس.
واحتلت المرأة في الأندلس منزلة عظيمة، ونالت حظاً وافراً من التعليم، ونبغت في العلوم والآداب والفنون كثيرات: قيل إن مئة وسبعين امرأة بضاحية قرطبة الشرقية كن يعملن يومياً في نقل نسخ من القرآن الكريم بالخط الكوفي، وإن * إشراق العروضية * * القرن الخامس الهجري * كانت تحفظ * الكامل * للمبرد، و * النوادر * للقالي، وكان يعهد إلى النساء بتربية أبناء الأمراء والأغنياء وتأديبهم، فابن حزم تلقى ثقافته الأولى على يد نساء قصر أبيه، وهن علمنه القرآن، وروينه الأحاديث الشريفة، ودربنه على الخط.
وكانت الشواعر ملمحاً بارزاً من ملامح الشعر الأندلسي لوفرتهن ونبوغهن، وقد ارتبط سحر شعر النساء باسم ولادة * ت٤٨٤هـ * بنت الخليفة المستكفي * ت ٤١٦هـ * فقد غشي منتداها فرسان النظم والنثر، ومنهم ابن زيدون * ت٤٦٣هـ * الذي نعم بوصلها، وشقي بهجرها، فقال فيها أجمل الغزل وأرقه.

الأدب العربي في الأندلس

الشعر

فنون الشعر الأندلسي: نظم الأندلسيون الشعر في الأغراض التقليدية كالغزل والمجون والزهد والتصوف والمدح والهجاء والرثاء، وقد طوروا موضوع الرثاء فأوجدوا * رثاء المدن والممالك الزائلة * وتأثروا بأحداث العصر السياسية فنظموا * شعر الاستغاثة * ، وتوسعوا في وصف البيئة الأندلسية، واستحدثوا فن الموشحات والأزجال.

وكان الغزل من أبرز الفنون التقليدية، يستهل به الشعراء قصائدهم، أو يأتون به مستقلاً،وبحكم الجوار أولاً، ولكثرة السبايا ثانياً، شاع التغزل بالنصرانيات، وكثر ذكر الصلبان والرهبان والنساك. كذلك شاع التشبيب بالشعر الأشقر بدلاً من الشعر الفاحم، وكما أن الشعراء جعلوا المرأة صورة من محاسن الطبيعة. قال المقَّري: * إنهم إذا تغزلوا صاغوا من الورد خدوداً، ومن النرجس عيوناً، ومن الآس أصداغاً، ومن السفرجل نهوداً، ومن قصب السكر قدوداً، ومن قلوب اللوز وسرر التفاح مباسم، ومن ابنة العنب رضاباً * .

ولم يظهر المجون الذي يخلط فيه الجد بالهزل في عهد الدولة الأموية في الأندلس لانشغال الناس بالفتوح، من جهة، ولأن الوازع الديني كان قوياً في النفوس، من جهة ثانية. لكن، منذ عصر ملوك الطوائف حتى نهاية حكم العرب في الأندلس، اتخذ بعضهم المجون مادة شعرهم، وأفرطوا فيه إلى حد الاستهتار بالفرائض، مع أنه ظهر في القرن الخامس الهجري في ظل دول الطوائف عدد غير قليل من الشعراء الذين نظموا في الزهد، كأبي إسحق الإلبيري * ت٤٦٠هـ * ، وعلي بن إسماعيل القرشي الملقب بالطليطل، والذي كان أهل زمانه * المئة السادسة * يشبهونه بأبي العتاهية.

ولئن كان الزهد دعوة إلى الانصراف عن ترف الحياة، فإن التصوف شظف وخشونة وانعزال عن الخلق في الخلوة إلى العبادة. ويتخذ الشعر الصوفي الرمز أداة للتعبير عن مضمونه وحقائقه. ومن متصوفة الأندلس ابن عربي * ت٦٣٨هـ * وقد لقب * بمحيي الدين * و * بالشيخ الأكبر * وابن سبعين * ت٦٦٩هـ * وكان يلقب * بقطب الدين * .

وفي المدح حافظ الشعراء على الأسلوب القديم، فاعتنوا بالاستهلال وحسن التخلص، وربما بدؤوا قصائدهم بوصف الخمر أو الطبيعة، أو بلوم الزوجة زوجها لسفره للقاء الممدوح كما في شعر ابن درَّاج القسطلي * ت٤٢١هـ * ، وهم لم يغرقوا في استعمال الغريب ما عدا ابن هانئ * ت٣٦٢هـ * الذي حاول تقليد المتنبي.

ولم يختلف رثاء الأندلسيين عن رثاء المشارقة، فكانوا يتفجعون على الميت، ويعظمون المصيبة، وكثيراً ما كانوا يبدؤون بالحكمة صنيع ابن عبد ربه * ت٣٢٨م * .

فنون الشعر الأندلسي المتطورة

الشعر التعليمي:

ويراد به الأراجيز والمنظومات التاريخية والعلمية، وهو لا يلتقي مع الشعر الفني الذي يغلب عليه عنصرا الخيال والعاطفة إلا في صفة النظم، ويستقل في الرجز كل شطر بقافية. من الأراجيز التاريخية أرجوزة يحيى ابن حكم الغزال * ت٢٥٠هـ * شاعر عبد الرحمن الثاني * الأوسط * وهي في فتح الأندلس، وأرجوزة تمام بن عامر بن علقمة * ت٢٨٣هـ * في فتح الأندلس وتسمية ولاتها والخلفاء فيها ووصف حروبها، وأرجوزة ابن عبد ربه في مغازي عبد الرحمن الثالث، وأرجوزة أبي طالب عبد الجبّار * القرن الخامس الهجري * وكان مواطنوه يلقبونه بالمتنبي وقد قصر شعره على الوصف والحرب والتاريخ، وأرجوزة لسان الدين بن الخطيب * ت٧٧٦هـ * *

رقم الحلل في نظم الدول * وهو تاريخ شعري للدولة الإسلامية في المشرق والأندلس. ويلي كل قصيدة شرحها.
ومن الأراجيز العلمية أرجوزة ابن عبد ربه في * العروض * وأرجوزة الشاطبي، القاسم بن فيّرة * ت٥٩٠هـ * في القراءات وعنوانها * حرز الأماني * . وألفية ابن مالك * ت بدمشق سنة ٦٧٢هـ * في النحو، وأرجوزة لسان الدين بن الخطيب المسماة * المعتمدة * في الأغذية المفردة، وأرجوزة أبي بكر محمد بن عاصم * ٨٢٩ هـ * في القضاء وعنوانها * تحفة الحكام في نكت العقود والأحكام * ، وتذكر في نطاق الشعر التعليمي منظومة حازم القرطاجني * ت٦٨٤هـ * وهي منظومة ميمية في النحو عدد أبياتها سبعة عشر ومئتان، وبديعية ابن جابر الضرير * ت٧٨٠هـ * التي نظمها في مدح الرسول الأعظم ﷺ، وضمنها نحو ستين فناً بديعياً، وسماها * الحلة السيرا في مدح خير الورى * .

وصف الطبيعة:

ألهبت طبيعة الأندلس الجميلة قرائح الشعراء، فرسموا لوحات شعرية متنوعة أودعوها أخيلتهم وعواطفهم.
رأى عبد الرحمن الداخل نخلة بالرصافة * شمالي قرطبة * ، فلم يصفها في طولها ولا في التفافها ولا في ثمرها، وإنما عقد بينه وبينها شبهاً في النوى والبعد عن الأهل. ووصف ابن عبد ربه الطبيعة بمعناها العام المتمثل في الرياض وأزهارها فخلع على صياغته من نفسه ومهارته ما جعلها مصورة البيئة الأندلسية أدق تصوير وأحلاه. وقد ردد ابن حمديس * ت٥٢٧هـ * أصوات القدماء في الطبيعة كما ردد أصوات المحدثين، ووصف الخيل والإبل والغيث والبرق، وأقحم عبارات امرئ القيس، ثم حاكى أبا نواس في الدعوة إلى نبذ الوقوف على الأطلال، ودعا إلى الشراب، وكثيراً ما وصف ترحاله وتغربه عن صقلية التي أبعد عنها وهو حدث * ٤٧١هـ * لما غزاها النورمان.
تغنى الشعراء الأندلسيون بجمال الطبيعة الأندلسية، فابن سفر المريني يتعلق بالأندلس فيراها روضة الدنيا وما سواها صحراء، وابن خفاجة الذي لقب * بالجنّان * و * بصنوبري الأندلس * يشبهها بالجنة فهو يقول:

يــا أهـل أندلــس لله دركــم
مــاء وظل وأنهار وأشـــجار
مـا جنة الخلد إلا في دياركم
ولـــو تخيرت هذي كنت أختار

ووصف شعراء الأندلس أقاليم الأندلس وربوعها وصفاً دقيقاً، فحمدة بنت زياد * من شواعر القرن الخامس الهجري * تصف وادي آش Guadix القريب من غرناطة فترسم أكثر من صورة متحركة.
وبدافع من التطور الحضاري أدخل الأندلسيون إلى قصورهم المنيعة الماء ليملأ البرك في باحتها، ولينتشر من أفواه التماثيل كما في وصف ابن حمديس بركة في قصر المتوكل بن أعلى الناس بإفريقية.
أما وصف مجالس الأنس فقد بدأ ظاهرة اجتماعية في أخريات الدولة الأموية في الأندلس،ثم أخذت المجالس بالانتشار والشيوع ويغلب على هذا الشعر الارتجال، وفيه وصف للساقي والخمر.
كذلك رأى الشعراء الأندلسيون في المرأة صورة من محاسن الطبيعة، وقد ألح ابن زيدون في ديوانه على ثنائية ولادة والطبيعة.

وفي بعض أشعارهم ميل إلى النزعة القصصية، ومن ذلك قول جعفر بن عثمان المصحفي * ت٣٧٢هـ * في سفرجلة تتبع وصفها مذ كانت تختال على شجرتها إلى أن ذبلت في كف الشاعر.
ويغلب على الوصف في الشعر الأندلسي التشبيهات والاستعارات ويمثل لها بشعر ابن سهل * ت٦٤٩هـ * ، فقد صور الشاعر الطبيعة فأحسن المزج بين الألوان، وجمع بين الحس المرهف، والملاحظة الدقيقة.
رثاء الممالك الزائلة: وهو تجربة إنسانية قل نظيرها في الأدب العربي لما اتصف به من حدة وحماسة، وجرأة في نقد المجتمع، ودعوة لاسترجاع ما ذهب.
لقد رثى المشارقة المدن التي استبيح حماها، كما صنع ابن الرومي حين رثى مدينة البصرة عندما أغار عليها الزنج سنة ٢٥٥هـ، لكن هذا اللون لم يظهر في الأدب المشرقي كما ظهر في الأدب الأندلسي فناً قائماً بذاته يسير في ثلاثة اتجاهات: الأول هو رثاء المدن التي كانت عامرة فخربت أو ضاعت، ويمثل لـه بشعر أبي إسحق الألبيري يصف إلبيرة Elvira وما أصابها من دمار وخراب. أما الثاني فرثاء الدويلات التي زالت في أثناء الحكم العربي في الأندلس وفيه يعدد الشعراء ما حل بأرباب نعمتهم من أسر أو قتل أو تشريد كما في رثاء ابن اللبانة * ت٥٠٧هـ * دولة بني عباد، ورثاء ابن عبدون * ت٥٢٧هـ * دولة بني الأفطس في قصيدته الرائية * البسّامة * وأما الاتجاه الثالث فهو الشعر الذي نظمه أصحابه في رثاء المدن الضائعة مما سقط في يد العدو كما في قصيدة أبي البقاء الرندي * ت٦٨٤هـ * التي تتوزعها ثلاث فكر هي الاعتبار بزوال الدول، وتصوير سقوط المدن، ثم دعوة المسلمين إلى الجهاد.

شعر الاستغاثة:

ويقوم على استنهاض عزائم ملوك المغرب والمسلمين لنجدة إخوانهم في الأندلس أو التصدي للاجتياح الإسباني.
وقد أورد المقّري في نفح الطيب قصيدة ابن الأبَّار * ت٦٥٨هـ * التي استغاث فيها بسلطان تونس أبي زكريا الحفصي سنة ٦٣٦هـ ومطلعها:
أدرك بخيلك خيـل الله أندلســا إن السـبيل إلى منجاتها درســا
فاستوعبت معظم الاتجاهات والمعاني التي أتى بها شعراء الاستغاثة.

الموشحات والأزجال:

أحدث الأندلسيون فناً جديداً يتجاوب مع البيئة التي شاع فيها الغزل والشراب والغناء وهو الموشح الذي يعتمده أكثر من وزن وأكثر من قافية، فيعمد الوشاح فيه إلى ضرب من التنويع والافتنان العروضي.
نشأ هذا الفن في القرن الثالث الهجري على يد رجلين من قرية قبرة cabra بالأندلس هما: محمد بن حمود الضرير، ومقدم بن معافى، كما قال ابن بسام وابن خلدون. وإن كان بعض الدارسين، ومنهم المستشرقان الإسبانيان خوليان ريبيرا Ribera وغارثيا غومثGarcia Gomez ، يرون أن الموشح تقليد لشعر رومانسي كان الإسبان يتغنون به، وقد أبقوا منه الخرجة الأعجمية، فالموشح يتألف من مطلع ومجموعة أدوار وخرجة، فالمطلع هو القفل الأول، أما الدور فيتألف من مجموع القفل والغصن. ويأتي القفل على سمط أو اثنين أو أكثر، وكذلك الغصن، أما الخرجة فهي القفل الأخير من الموشحة.
نظم الموشح في الأغراض المختلفة، وظهرت أسماء لامعة لوشاحين كان أغلبهم شعراء من أمثال أبي بكر عبادة بن ماء السماء * ت٤٢٢هـ * ، وعبادة القزاز * ت٤٨٤هـ * ، وابن اللبانة *

ت٥٠٧هـ * ، والأعمى التُّطيلي * ت٥٢٠هـ * ، وابن بقي * ت٥٤٠هـ * ، وابن زهر الحفيد * ت٥٩٥هـ * ، وابن سهل الإشبيلي * ت٦٥٩هـ * ، وأبي الحسن الششتري * ت٦٦٨هـ * ، وأبي حيان الغرناطي * ت٧٤٥هـ * ، ولسان الدين بن الخطيب * ت٧٧٦هـ * ، وابن زمرك * ت٧٩٧هـ * ، وابن عاصم الغرناطي.

ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، نسجت العامة على منواله بلغة غير معربة قريبة إلى اللغة التي يتكلم بها الناس في مخاطباتهم اليومية ما سموه بالزجل.

وقد مرت الأزجال بأدوار متلاحقة أولها دور الأغنية الشعبية، ثم دور القصيدة الزجلية، واتسعت الأزجال لأغراض كثيرة كالمديح والغزل والتصوف والوصف.

ومن أشهر الزجالين ابن قزمان * ٥٥٤هـ * ، وله ديوان أزجال كبير ويخلف بن راشد، وكان إمام الزجل قبل ابن قزمان، ومدغلّيس * أحمد ابن الحاج * الذي كان شاعراً وشاحاً، والششتري وقد برع في القصيدة والموشح، وهو أول من استخدم الزجل في التصوف كما استخدم محيي الدين بن عربي التوشيح فيه.

خصائص الشعر الأندلسي: مر الشعر الأندلسي بأطوار ثلاثة: فكان منذ الفتح حتى أوائل القرن الخامس الهجري يمثل شعر التقليد لأدب المشرق، ولم يكن التقليد عجزاً عن الابتكار، وإنما لشعور الانتماء إلى الأصل كشعر ابن عبد ربه، وابن هانئ وابن شهيد، وابن دراج القسطلي.

وفي القرن الخامس الهجري جمع الشعراء بين التجديد والأخذ بشيء من التقليد، ويمثل هذا التطور شعر ابن زيدون، وابن عمار،والمعتمد بن عباد، وابن الحداد، والأعمى التطيلي.

أما في القرن السادس الهجري وما بعده، فقد صور الشعراء بيئتهم، وبرزت العوامل الأندلسية الذاتية كما في شعر ابن حمديس، وابن عبدون، وابن خفاجة، وابن سهل، وأبي البقاء الرندي، وابن خاتمة الأنصاري، ولسان الدين بن الخطيب، وابن زمرك، ويوسف الثالث ملك غرناطة، وابن فركون، وعبد الكريم القيسي البسطي.

لقد أولع الأندلسيون بكل ما هو شرقي، وفي هذا يقول ابن بسام * ت٥٤٢هـ * : * إن أهل هذا الأفق - يعني الأندلس - أبوا إلا متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طن بأقصى الشام أو العراق ذباب. لجثوا على هذا صنماً، وتلوا ذلك كتاباً محكماً * .

وبسبب هذه المحاكاة للمشارقة في أساليبهم ومعانيهم قيل للرصافي ابن رومي الأندلس، ولابن دراج متنبي المغرب، ولابن هانئ متنبي الأندلس، ولابن زيدون بحتري المغرب والأندلس.

وكانت ظاهرة الانتقاء من التراث من خصائص الأدب الأندلسي، فكانوا يضمنون قصائدهم أقوال السابقين وأشعارهم وأمثالهم وما صادف هوى في نفوسهم.

كما لقي حب الجديد صدى مستحباً في نفوس الأندلسيين، فلم يتقيد أغلبهم بأساليب الأعراب ومعانيهم وأوصافهم، ولم تكن لغتهم محكمة كلغة المشارقة والأقدمين لبعد صقعهم عن البادية، ولوجود جيل لم يكن عربياً صرفاً، وقد نفروا من الألفاظ الوحشية إلى الألفاظ المأنوسة الرقيقة، وكانت القافية الواحدة، وأوزان العروض الستة عشر ومثلها أكثر المعاني والأساليب المتوارثة قوام الشعر التقليدي في الأندلس.

أعلام الشعراء

لم يهتم الناس في عصر الولاة بصناعة الأدب لانشغالهم بالفتوح وإن لم يخل العصر ممن نظموا الشعر في بعض المناسبات.

فقد حفظت المصادر اسم أبي الأجرب جعونة ابن الصمة، وأبي الخطار حسام بن ضرار الذي وفد على الأندلس والياً سنة ١٢٥هـ/٧٤٢م.

وفي عصر الإمارة نشط الشعر، وكان العدد الأكبر من الأمراء الأمويين في الأندلس شعراء منهم عبد الرحمن الداخل * ١١٣- ١٧٢هـ * وتبدو في شعره رقة الشعر الأموي وجزالته، وقد طرق موضوعات عدة لكنه تعمق في الفخر والحنين.

كما اشتهر من العامة يحيى بن حكم الغزال، وقد ترك شعراً يصنف في ثلاث مراحل: الأولى: مرحلة الشباب، وتغلب عليها موضوعات الغزل وما يتصل بذلك من دعابة ومجون، وقد سافر إلى بلاد النورمان أيام عبد الرحمن الأوسط فأعجب بملكتهم * تيودورا * وابنها فوصفها في شعره، والثانية هي مرحلة التعقل والأناة، وتغلب عليها موضوعات النقد الاجتماعي، ثم تأتي المرحلة الثالثة وهي مرحلة الزهد التي يذكّر فيها بالموت والفناء.

وفي عصر الخلافة ظهر ابن عبد ربه الذي طرق الأغراض الشعرية المعروفة، ولما تناهت به السن نظم * الممحصات * وهي قصائد نقض فيها ما قاله في الصبا، فجاء بأشعار تغص بالمواعظ والزهد.

أما جعفر بن عثمان المصحفي، وقد استخدمه الحكم المستنصر في الكتابة، فهو الحاجب الشاعر الذي فتن بالطبيعة فوصفها، وله أشعار يشكو فيها الزمان. وأما ابن فرج الجيَّاني فقد اشتهر بالكتابة والتأليف، وله أشعار غزلية تمثل الغزل العذري العفيف.

وأما ابن هانئ، ويقال له الأندلسي تمييزاً له من ابن هانئ الحكمي * أبي نواس * ، فقد نشأ بإشبيلية ثم غادرها إلى المغرب لتألب الناس عليه بسبب أفكاره الفلسفية، فلقي جوهراً قائد المعز لدين الله الفاطمي ومدحه، ثم اتصل بالمعز، وغادر معه إلى مصر بعد أن بنى جوهر القاهرة، ثم استأذن بالعودة إلى المغرب لاصطحاب أسرته، لكنه قتل في الطريق فقال المعز لما علم بنبأ قتله: * هذا الرجل كنا نرجو أن نفاخر به شعراء المشرق فلم يقدر لنا * .

وفي مرحلة الحجابة عرفت طائفة من الشعراء عاصر بعضهم المرحلة السابقة كالمصحفي، ولمع آخرون منهم المرواني الطليق * ت٤٠٠هـ * وكان شاعراً مكثراً. قال عنه ابن حزم * إنه في بني أمية كابن المعتز في بني العباس * .

ومنهم يوسف بن هرون الرمادي * ت٤٠٣هـ * اشتهر عند الأندلسيين بلقب * متنبي المغرب * لغوصه على المعاني، وفنون شعره هي المدح والوصف والغزل.

ومنهم ابن دراج القسطلي * نسبة إلى قسطلة دراج من أعمال مدينة جيَّان * وهو يعد من أوفر الأندلسيين نتاجاً، وقد تقلب في ظلال نعمة المنصور بن أبي عامر، وخلد الكثير من غزواته.

وفي عصر الفتنة كان الشعراء أقل عدداً من شعراء المراحل السابقة، وقد مزج بعضهم الشعر بكثير من النثر لأنهم عملوا في الدواوين، وكان بعض الخلفاء شعراء كالخليفة المستعين.

من شعراء هذه المرحلة ابن شهيد، وابن حزم.

شهد ابن شهيد * ت٤٠٦هـ * عصر الفتنة الذي كان فاصلاً بين توحد الأندلس تحت ظل العامريين * حجّاب دولة بني أمية * وبين ظهور دول الطوائف، وقد ترك آثاراً نثرية وشعرية.

أما ابن حزم * ت٤٥٦هـ * فقد ولد بقرطبة سنة ٣٨٤هـ ونهل من معين الثقافة مبكراً، وكان عالماً بالشعر، وصاحب مذهب حر في النقد، وكان في عصره صوتاً يغاير ما كان عليه جمهرة فقهاء الأندلس * كان المذهب السائد هو مذهب مالك * فقد تمذهب أول حياته بمذهب الشافعي، ثم مال إلى المذهب الظاهري، فاحتج له، وألف فيه، فأمر المعتمد بن عباد بحرق كتبه بتحريض الفقهاء.

واجتهد ملوك الطوائف في رد قرطبة الغربية إلى المشرق فتشبهوا بخلفاء المشرق، وتباروا في اجتذاب العلماء والأدباء والشعراء.
من شعراء هذه المرحلة أبو إسحاق الإلبيري وكان فقيهاً زاهداً له قصيدة حرض فيها صنهاجة * قبيلة باديس بن حبوس * على الوزير المتنفذ في غرناطة ابن النغريلة اليهودي، فكانت السبب في قتله. ومنهم ابن زيدون وكان متقدماً في علوم العربية وفي رواية الشعر. أدرك أواخر عهد الدولة المروانية، وخدم دولتي بني جهور في قرطبة، وبني عباد في إشبيلية. أحب ولادة ابنة المستكفي، وتغنى بحبها. ومن فنونه الشعرية الوصف والمدح والاستعطاف والشكوى، ومنهم ابن عمار * ت٤٧٧هـ * الذي صحب المعتمد بن عباد منذ صباه ثم ساءت العلاقة بينهما، فلقي حتفه على يد المعتمد. له شعرفي الوصف والغزل والمدح والشكوى والاستعطاف.
ومنهم ابن الحداد الوادي آشي * ت٤٨٠هـ * صاحب إشبيلية، نفاه يوسف بن تاشفين إلى أغمات في المغرب بعد تغلبه على الأندلس. من فنونه الشعرية الغزل والوصف والشكوى.
ومنهم ابن اللبانة * نسبة إلى أمه التي كانت تبيع اللبن * اختص بمدح عدد من ملوك الطوائف ومنهم المعتمد.
من شعراء عصر المرابطين الأعمى التطيلي، وابن خفاجة، وابن الزقاق. نبغ الأعمى التطيلي في الشعر والموشحات، إلا أن شهرته في الموشحات أكثر منها في القصائد.
أما ابن خفاجة * ت٥٣٢هـ * فهو شاعر الوصف الأول في الأندلس، وقد لقب بالجنان، وبصنوبري الأندلس. وقد مدح شخصيات معاصرة له.
وأما ابن الزقاق * ت٥٢٩هـ * فقد نزع منزع خاله ابن خفاجة في الغزل ووصف الطبيعة، وله مدح ورثاء وهجاء.
وفي عصر الموحدين سيطر على الناس حب الأدب، وقرض الشعر. فالرصافي البلنسي * ت٥٧٢هـ * ولد في رصافة بلنسية، وبها قضى شطراً من حياته، ثم تحول إلى مالقة وترسم خطوات أستاذه ابن خفاجة في الوصف والمدح، وله شعر في الحنين.
وابن مرج الكحل * ت٦٣٤هـ * كان شاعراً مطبوعاً يغلب على شعره الوصف والغزل. وابن عربي، محيي الدين كان شاعراً ووشاحاً. من آثاره الشعرية ديوانه وترجمان الأشواق.
وابن سهل الإشبيلي، إبراهيم كان والده يهودياً، وقد أسلم وحسن إسلامه. اشتهر بقوة الحافظة والقدرة على نظم الشعر، وقد ضم ديوانه قصائد في الغزل والوصف والزهد، واشتهر بموشحاته.
وابن الأبار عرفت أشعاره في موضوعات الوصف والغزل والرثاء، وشعر الاستغاثة.
ومنهم حازم القرطاجني الذي كان شاعراً ونحوياً وناقداً، وفنون شعره المدح والغزل والوصف. ومن شعراء بني الأحمر: أبو البقاء الرندي، واسمه صالح بن يزيد، اشتهر برثاء الأندلس، وله شعر في المدح والغزل. وابن جزي * ت٧٥٨هـ * أبو عبد الله محمد بن محمد، وكان كاتباً بارعاً وشاعراً مشهوراً يغلب على شعره المدح، وهو الذي دون رحلة ابن بطوطة وصاغها بقلمه بأمر من أبي عنان المريني سلطان المغرب.
وابن خاتمة الأنصاري اشتهر مؤلفاً مصنفاً، وشاعراً، وأبرز أغراضه الشعرية التأمل والنسيب والغزل والإخوانيات ووصف الطبيعة، وقد أكثر من التورية في شعره، وجمعها ابن زرقاله تلميذه في مصنف سماه * رائق التحلية في فائق التورية * .
ومنهم لسان الدين بن الخطيب، أبو عبد الله محمد بن عبد الله، ولسان الدين لقب عرف به، كما عرف بذي العمرين، وذي الميتتين، وذي الوزارتين. وقد ولد في لوشة **Loja** على مقربة من غرناطة -

ترك أكثر من ستين مؤلفاً في الأدب والتاريخ والتصوف والطب والرحلات وديوان شعر عنوانه * الصَيِّب والجهام والماضي والكهام * . وابن زمرك، وقد شارك في فنون أدبية مختلفة كالكتابة والشعر والموشحات، ويعرف بشاعر الحمراء لأن مقر الحمراء في غرناطة مزدان بشعره.
ويوسف الثالث * ت٨٢٠هـ * اشتهر أميراً ثم ملكاً شجاعاً، وشاعراً أصيلاً تبدو في أشعاره الحماسة العارمة والروح الدينية الوثابة. وابن فركون القيسي، وقد أدرك شطراً من القرن الثامن الهجري، وقدراً من القرن التاسع. ومن ممدوحيه يوسف الثالث، وجمع ما قيل فيه في كتاب سماه * مظهر النور الباصر في أمداح الملك الناصر * . ترك ديوان شعر فيه المدح والغزل والوصف والإخوانيات والعتاب.
وعبد الكريم القيسي البسطي من شعراء القرن التاسع الهجري، وكانت ثقافته شرعية وأدبية، ويصور شعره جوانب العصر * أيام الأندلس الخيرة * التاريخية والاجتماعية.
النثر

فنون النثر الأندلسي

تعددت فنون النثر العربي في الأندلس، فتناول الأندلسيون ما كان معروفاً في المشرق من خطب ورسائل ومناظرات ومقامات، وزادوا عليها بعض ما أملته ظروف حياتهم وبيئاتهم، وقد شاع فيهم تصنيف كتب برامج العلماء، التي تضمنت ذكر شيوخهم ومروياتهم وإجازاتهم. وكان للكتاب مزية الجمع بين الشعر والنثر والإجادة فيهما.

الخطابة

كانت الخطابة وليدة الفتح، فقد استدعت الغزوات التي قام بها العرب المسلمون قيام الخطباء باستنهاض الهمم، وإذكاء روح الحماسة للجهاد في سبيل الله.
ولما تمزقت البلاد، واستحالت إلى دويلات كثيرة، واستعان بعض أصحابها بالأعداء، كان الخطباء يقفون في المحافل العامة للدعوة إلى لم الشمل وترك التناحر.
ومنذ عصر المرابطين، حتى آخر أيام المسلمين في الأندلس، ظهرت الخطب المنمقة، ومنها التي تتضمن التورية بأسماء القرآن الكريم كما في خطبة للقاضي عياض * ٥٤٤هـ * التي يقول فيها: * الحمد لله الذي افتتح بالحمد كلامه، وبين في سورة البقرة أحكامه، ومد في آل عمران والنساء مائدة الأنعام ليتم إنعامه. * ...

الرسالة

كانت الرسالة في القرن الأول من الفتح ذات أغراض محددة أملتها ظروف العصر، وكان لا يلتزم فيها سجع ولا توشية. ثم حظيت كتابة الرسائل بكتاب معظمهم من فرسان الشعر استطاعوا بما أوتوا من موهبة شعرية وذوق أدبي أن يرتقوا بأساليب التعبير وأن يعالجوا شتى الموضوعات، فظهرت الرسائل المتنوعة ومنها الديوانية والإخوانية.
فمن الرسائل الديوانية رسالة أبي حفص أحمد بن برد * ت٤٢٨هـ * * المعروف بالأصغر تمييزاً له من جده الأكبر * من كتاب ديوان الإنشاء في دولة العامريين، وقد وجهها لقوم طلبوا الأمان من مولاه. واستخدم فيها الأسلوب الذي يخيف بالكلمة المشبعة بالوعيد.
ومن الرسائل الإخوانية رسالتا ابن زيدون الهزلية والجدية، ورسالة لسان الدين بن الخطيب إلى صديقه ابن خلدون في الشوق إليه.
وقد شاع استعمال لفظ * كتاب * عوضاً عن الرسالة، كما ورد في رسالة جوابية كتبها ابن عبد البر * ت٤٥٨هـ * إلى أحد إخوانه يعبر فيها عن مدى إعجابه بأدبه.

المناظرة
وهي فن يهدف الكاتب فيه إلى إظهار مقدرته البيانية وبراعته الأسلوبية، وهي نوعان خيالية وغير خيالية.
فمن المناظرات الخيالية مناظرة بين السيف والقلم لابن برد الأصغر، وقد رمز بالسيف لرجال الجيش، وبالقلم لأرباب الفكر، ثم أجرى الحوار بينهما، وانتهى فيه إلى ضرورة العدل في المعاملة بين الطائفتين.
ومن المناظرات غير الخيالية ما تجري فيه المناظرة بين مدن الأندلس ومدن المغرب كمفاخرات مالقة وسلا للسان الدين بن الخطيب، وكانت مالقة أيام الدولة الإسلامية من أعظم الثغور الأندلسية، أما سلا فهي مدينة رومانية قديمة في أقصى المغرب، وقد فضل الكاتب مالقة.
المقامة
وهي نوع من النثر الفني نشأ في المشرق على يد بديع الزمان الهمذاني، ثم حذا حذوه الحريري.
وفي الأندلس عارض أبو طاهر محمد التميمي السرقسطي * توفي بقرطبة سنة ٥٣٨هـ * مقامات الحريري الخمسين بكتاب الخمسين مقامة اللزومية، وهي المعروفة بالمقامات السرقسطية، ولزم في نثرها المسجوع ما لا يلزم. كتب أبو محمد عبد الله بن إبراهيم الأزدي * ت٧٥٠هـ * * مقامة العيد * التي استكدى فيها أضحية العيد من حاكم مالقة الرئيس أبي سعيد فرج بن نصر.
كما ألَّف لسان الدين بن الخطيب مقامات كثيرة منها مقامته في السياسة، وقد بناها على حوار بين بطلين هما الخليفة هارون الرشيد وحكيم فارسي الأصل عربي اللسان، وقد تضمّنت آراؤه وتجاربه الشخصية فيما ينبغي أن تكون عليه سياسة الحكم.
كتب برامج العلماء
وتضم شيوخ مؤلفيها، وما أخذوه عنهم من الروايات، وما قرؤوه عليهم من الكتب، وما حصلوا عليه من الإجازات.
واختلفت تسمية البرنامج بحسب المؤلِّفين، فيقال له المعجم، والمشيخة، والفهرس، والثبت، والسند والتقييد.
ومن هذه الكتب فهرس ابن خير الإشبيلي * ت٥٧٥هـ * ، وبرنامج المجاري * ت٨٦٢هـ * ، وثبت البلوي الوادي آشي * ت٩٣٨هـ * .
تطور النثر في مختلف أطوار العصر الأندلسي: عرفت في الصدر الأول من الفتح نماذج قليلة من النثر اقتضتها ظروف الفتح، كالخطابة التي تطلبتها مناسبات سياسية ودينية، والكتابة التي اقتضتها ظروف الحكم، وكتابة العهود والرسائل والتوقيعات. وهو نثر تغلب عليه المسحة المشرقية من حيث الميل إلى الجزالة وقوة العبارة وعدم اللجوء إلى المحسنات، ما عدا خطبة طارق بن زياد التي يدور الشك حول نسبتها إليه.
وفي عهدي بني أمية والطوائف ظهر نوع من النثر المتأثر بنثر الجاحظ، وكان للحكام دور في تشجيع الأدباء على التأليف، وإسناد الوزارة إلى أصحاب الحذق والمهارة، فقد ألف ابن فرج الجيّاني كتاب * الحدائق * وقدمه للحكم المستنصر، وقد انتدب المعتضد العبادي الأديب الشاعر ابن زيدون لرئاسة الوزارة وإمارة الجيش فسمي بذي الوزارتين: وزارة السيف، ووزارة القلم.
وفي عهدي المرابطين والموحدين ظهرت طائفة من الكتاب عنيت بالكتابة الإنشائية والتأليف في مختلف الأغراض، كما انتشرت في عهد الموحدين المكتبات التي تضم الكتب النفيسة. وعكفت طائفة من الكتّاب على تأليف كتب جديدة منها * المطرب من أشعار أهل المغرب * لابن دحية * ت٦٣٣هـ

* ، أو اختصار القديمة منها * اختصار الأغاني * للأمير أبي الربيع الموحدي * ت٦٠٤هـ * ، أو تدوين رسائل تشيد بما وصلت إليه الأندلس من تقدم ثقافي وازدهار علمي منها * رسالة في فضل الأندلس * للشقندي * ت٦٢٩هـ * .
وفي عهد بني الأحمر اتسعت النماذج النثرية فصدر عن الكتاب النثر الديواني الذي يضم الرسائل، والكتابات على شواهد القبور، والعلامة السلطانية والنثر الإخواني بين الكتاب وذوي السلطة، أو بين الكتاب أنفسهم، والنثر الوصفي الذي يتناول وصف الشخصيات والاعلام، ووصف المدن والرحلات مثل رحلة البلوي خالد بن عيسى * ت٧٦٨هـ * وعنوانها * تاج المفرق في تحلية علماء المشرق * ، ورحلة القلصادي علي بن محمد * ت٨٩١هـ * .
وكثر التأليف في المقامات التي عنيت بتسجيل هموم الحياة، وخرجت عن الكدية والاستجداء إلا في القليل ومنها * مقامة العيد * التي استكدى فيها الأزدي خروف العيد ليرضي زوجته.
خصائص النثر الأندلسي: على الرغم من تأثّر الكتّاب الأندلسيين بأساليب المشارقة، وطرائقهم الفنية، فقد كانت هناك خصائص امتاز بها نثرهم ولاسيما الترسل، فقد اتخذت رسائلهم في بنائها شكلاً فنياً يختلف في بعض جزئياته عن الرسائل المشرقية التي تبدأ في الغالب بالبسملة والتحميد والصلاة على الرسول الكريم، فصارت تخلو من الاستفتاح المعروف وتبدأ بالدعاء للمرسل إليه، وتعظيمه، أو بالمنظوم، أو بالدخول في الموضوع مباشرة.
وتنوعت أساليب الإنشاء بتنوع الموضوعات، إلا أنَّ الكتاب حرصوا على الاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف، وأكثروا من استعمال الجمل الدعائية والمعترضة، وبالغوا في إبراز الصور البيانية، واهتموا باستعمال المحسنات البديعية، وارتقوا بأسلوب التعبير حتى لتبدو بعض رسائلهم وكأنها شعر منثور كما في رسائل ابن زيدون.
وفي العصور الأخيرة تنوعت أساليب الأداء الفني فاتخذت مستويين: أولهما مستوى الكاتب نفسه كما في نثر ابن الخطيب المُرْسَل، والمسجع، والثاني الاختلاف على مستوى الكتاب، وقد سار في اتجاهين يغلب على الأول الإفراط في الزخرفة اللفظية ورائده إسماعيل بن الأحمر * ت٨٠٧هـ * في كتبه * نثير الجمان * و * نثير فرائد الجُمان * و * مستودع العلامة * . ويغلب على الثاني الميل إلى الأسلوب المرسل، ويبدو في رسالة القاضي أبي الحسن النباهي التي يعدد فيها معايب لسان الدين بن الخطيب، وفي كتاب * الخيل * لعبد الله بن محمد بن جُزَيّ،وقد صدر الكتاب بنبذة عن تاريخ ثمانية من ملوك بني الأحمر، ثم تحدث عن صفات الخيل وأحوالها.
أعلام الكتّاب في الأندلس: من أبرز أعلام الكتاب في الأندلس:
ابن عبد ربه * ت٣٢٨هـ *
وكان شاعراً وكاتباً، وله في النثر كتاب * العقد الفريد * الذي قسمه إلى خمسة وعشرين باباً، وجعل لكل بابين منها اسم جوهرة لتقابلهما في العقد، وهو يجمع بين المختارات الشعرية والنثرية، ولأن أكثر مواده تتصل بالمشرق، فقد قال الصاحب بن عباد لما اطلع عليه: بضاعتنا ردت إلينا.
ابن شهيد * ت٤٢٦هـ *
كان شاعراً وكاتباً. من آثاره النثرية * رسالته في الحلواء * ورسالته المسماة * حانوت عطار * و * رسالة التوابع والزوابع * وهي قصة خيالية يحكي فيها رحلته إلى عالم الجن واتصاله بشياطين الشعراء والكتاب، وقد عرض من خلالها آراءه في اللغة والأدب.
ابن حزم * ت٤٣٨هـ *

اشتهر شاعراً وكاتباً، ومؤلفاته النثرية كثيرة تتناول شتى الموضوعات في الفقه والأدب والأنساب والتاريخ.
ابن سيْدَة * ت٤٥٨هـ *
وكان أعلم الناس بغريب اللغة من أشهر مؤلفاته كتابي * المخصص * و * شرح مشكل أبيات المتنبي * . وابن عبد البر وكان من أهل قرطبة، واشتهر برسائله التي يغلب عليها الاتجاه السياسي والحديث عن الصداقة والمودة، وقد وصف الشطرنج.
ابن زيدون * ٤٦٣هـ *
وقد افتنَّ برسائله، فكتب الهزلية على لسان ولادة إلى ابن عبدوس يسخر منه كما سخر الجاحظ في رسالة التربيع والتدوير من الكاتب أحمد بن عبد الوهاب وقد ساق ابن زيدون تهكمه في سيول من الأشعار والأمثال وأسماء الرجال، وحرص على تناسق الإيقاع، فكان السجع نائباً عن الأوزان والقوافي. كما كتب الرسالة الجدية يستعطف فيها قلب ابن جهور فيخرجه من السجن، وقد بدأها بالنثر وختمها بالشعر، وهي من حيث القيمة الفنية لا تقل عن الهزلية.
تمام بن غالب بن عمر * ت٤٣٦هـ *
وهو من أعلام النحويين واللغويين ويعرف بابن التياني نسبة إلى التين وبيعه. من كتبه * الموعب في اللغة * و * تلقيح العين * وقد وجه صاحب دانيةDenia ، والجزائر الشرقية * جزائل البليار * الأمير أبو الجيش مجاهد العامري * ت٤٣٦هـ * ، وكان من أهل الأدب، إلى أبي غالب أيام غلبته على مرسية، وأبو غالب ساكن بها، ألف دينار أندلسية على أن يزيد في ترجمة كتاب ألفه تمام لأبي الجيش مجاهد فلم يفعل ورد الدنانير وقال: * والله لو بذل لي ملء الدنيا ما فعلت ولا استجزت الكذب، لأني لم أجمعه له خاصة لكن لكل طالب * .
ومنهم أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى * ت٤٧٦هـ * : المعروف بالأعلم لأنه كان مشقوق الشفة العليا، والشنتمري نسبة إلى شنتمرية من بلاد الأندلس وله شروح على الكتب المشرقية، وعلى دواوين بعض الشعراء الجاهليين.
ومن كتّاب القرن الخامس الهجري ابن الدبّاغ الذي نشأ في سرقسطة وترعرع فيها، وقد أعلى المقتدر بن هود منزلته لفصاحته وبلاغته. له رسائل يغلب عليها الاتجاه الاجتماعي، وقد جاءت معظم رسائله مملوءة بالشكوى من الزمان.
ومنهم ابن طاهر * ت٥٠٧هـ * : وقد تناول كثيراً من موضوعات أدب الرسائل وأغراضه بحكم إمارته لمرسية، فكتب في الجهاد والصراع مع الصليبيين وفي موضوعات الرسائل الإخوانية، وفي الفكاهة والهزل.
ومنهم ابن أبي الخصال الغافقي * استشهد سنة ٥٤٠هـ * : وقد شغل مناصب إدارية في دولة المرابطين، وألف في المقامات، وشارك في نمط من الرسائل عرفت بالزرزوريات.
ومنهم ابن بسام صاحب كتاب * الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة * ، وضمنه محاسن أدباء الأندلس من بُعيد الدولة المروانية إلى عصره.
ومنهم محمد بن عبد الغفور الكلاعي * ت٥٤٥هـ * وقد ألف كتاب * إحكام صنعة الكلام * في النثر وفنونه.
ومنهم ابن طفيل * ت٥٨١هـ * وكان طبيباً وأديباً وفيلسوفاً اشتهر بقصته * حي بن يقظان * التي تعد من أعظم الأعمال القصصية الفكرية في العصور الوسطى، والهدف منها الوصول إلى معرفة الخالق والإيمان به.

ومنهم أبو الحجاج بن محمد البلوي * ت٦٠٤هـ * ويعرف بابن الشيخ، وكان موفور الحظ من علم اللغة والأدب، مشاركاً في النقد والأصول. من مؤلفاته كتاب * ألف باء * وهو أشبه بموسوعة جامعة لفنون الثقافة العامة صنّفه ليتأدب به ابنه عبد الرحيم * ت٦٣٨هـ * .
ومنهم ابن جبير * ت٦١٤هـ * أبو الحسين محمد، وكان شاعراً وكاتباً له الرحلة المشهورة وقد دونها بأسلوب رصين جزل الألفاظ سهل التراكيب وهي من رحلاته المشرقية الثلاث.
ومنهم محيي الدين بن عربي صاحب المؤلفات الصوفية ومنها * الفتوحات المكية * و * فصوص الحكم * . وله * الوصايا * .
وابن الأبّار: ومؤلفاته تربو على خمسة وأربعين كتاباً وصلنا منها * تحفة القادم * و * التكملة * لصلة ابن بشكوال، و * المعجم * و * درر السمط في خبر السبط * .
ومنهم حازم القرطاجي: وكان شاعراً ونحوياً وناقداً، وأشهر كتبه * منهاج البلغاء وسراج الأدباء * الذي يمثل قمة من قمم النقد الأدبي.
ومنهم أبو الطيب * أبو البقاء * الرندي: وكان أديباً شاعراً ناقداً. من كتبه * الوافي في نظم القوافي * وهو من كتب النقد والبلاغة.
وابن سعيد * ت٦٨٥هـ * : الذي نظم الشعر وارتحل ودوّن مذكراته، وترك آثار أدبية تدل على ثراء في الموهبة، واستقامة في التعبير. ومن كتبه المطبوعة * المُغرب في حلى المَغرب * و * القدح المُعَلَّى * . و * رايات المبرّزين وغايات المميّزين * ، و * عنوان المُرقصات والمُطربات * ، و * الغصون اليانعة في محاسن شعراء المئة السابعة * ، وله * رسالة في فضل الأندلس * .
ومنهم ابن الجيّاب * ت٧٤٩هـ * وقد تدرج في الخدمة في دواوين بني الأحمر حتى صار رئيس كتاب الأندلس، وتخرج على يديه عدد من أهل العلم والأدب.
ومنهم لسان الدين بن الخطيب: من آثاره * الإحاطة في أخبار غرناطة * و * اللمحة البدرية في الدولة النصرية * و * نفاضة الجراب في علالة الاغتراب * و * خطرة الطيف ورحلة الشتاء والصيف * و * معيار الاختيار في أحوال المعاهد والديار * ، وله رسائل كثيرة جمع قسماً منها في كتابه * ريحانة الكتّاب ونجعة المنتاب * .

أثر الأدب الأندلسي في آداب الغرب

إن صنوف التأثير الأدبية هي بذور فنية تستنبت في آداب غير آدابها متى تهيأت لها الظروف والأسباب، وهذا ما حصل في اللقاح الفكري بين الأدبين العربي والإسباني الذي وصل إلى مدن فرنسة الجنوبية، ومدن اللورين الكائنة في الشرق عند حدود ألمانية، فوجد فيها تربة خصبة جرى نسغها إلى ألمانية وإنكلترة لتكون ركائز النهضة الأوربية.
وقد كتب نائب الأسقف في هيتا El Arcipreste de Hita واسمه خوان رويث Juan Ruiz * ق١٤ * * كتاب الحب الشريف * Libro Buen Amor متأثراً بكتاب ابن حزم * طوق الحمامة في الألفة والألاف * في المضمون، وفي طريقة التعبير والسرد، وفي تنويع الشخصيات.
وفي سنة ١٩١٩نشر المستشرق الإسباني ميجيل أسين بالاثيوس Miguel Asin Palacios في مدريد نظرية في كتابه * أصول إسلامية في الكوميديا الإلهية * La Escatalogea Musulmana en la Divina Comediaتقول إن الأديب الإيطالي دانتي * Dante ١٢٦٥- ١٣٣١م * استوحى في ملهاته الأدب العربي، وحادثة الإسراء والمعراج، وكان ملك قشتالة ألفونسو العاشر Alfonso x الملقب بالعالم١٢٨٤- ١٢٥٣ * El Sabio م * قد أمر بنقل كتب العرب إلى القشتالية، فترجم معراج الرسول.

كذلك غزت المقامات العربية قصص الشطار أو القصة الأوربية الساخرة **Bicaresque** بنواحيها الفنية وعناصرها الواقعية،وكان لقصة ابن طفيل * حي بن يقظان * أكبر الأثر في قصة * النقّادة * للكاتب الإسباني بلتسار غراثيان١٦٥٨ -١٦٠١ * **Baltasar Gracian** م * .
وكان للموشحات والأزجال الأثر الأكبر في شعر * التروبادور * وهم شعراء العصور الوسطى الأوربية ظهروا في نهاية القرن الحادي عشر الميلادي في جنوبي فرنسة ووسطها، وعاشوا في بلاط الملوك والأمراء يتغنون بالحب، وقد يكون بين شعراء التروبادور ملك أو أمير.
لقد استقى التروبادور من الشعر الأندلسي نبعاً من الحقائق النفسية عملوا بها وطوروها. فقد صور ابن حزم حبّه الذي لم يكن وليد الساعة، وإنما سرى على مهل واستقر عماده، وبالمقابل فإن دوق أكيتانية غيوم التاسع * ت١١٢٧م * وصف شعوره في حبه وطول انتظاره بقوله: * ليس على الأرض شيء يوازي هذا الطرب، ومن شاء أن يتغنى به كما يستأهل فلا بد أن تنقضي سنة كاملة قبل أن يحقق ما يريد * .
كذلك وجد التروبادور في الشعر العربي رقياً ونضجاً من حيث التنوع في الوزن والصقل والتعبير اللغوي، فحاولوا السير على منواله، ومن ذلك أن متوسط المقطوعات التي تتألف منها قصيدة التروبادور سبع وهو العدد الغالب على الموشح أو الزجل،وأن مجموع الغصن والقفل يسمى عند التروبادور بيتاً، وهو الاسم ذاته في الموشحات والأزجال.
إن هذا التشابه من حيث البساطة في المعنى، والأوزان والقوافي في الأسلوب، يدل على تأثير التروبادور بالنماذج العروضية والعاطفية في الشعر العربي، وقد انتقل هذا التأثير إلى أوربة فكان للعرب اليد الطولى في إغناء الشعر الأوربي وإترافه برائع الصور والأساليب.

المغرب والشمال الإفريقي العربي

الحياة السياسية والاجتماعية في المغرب وشمالي إفريقية

قبل أن يظهر العرب المسلمون على مسرح التاريخ، كان البحرالمتوسط يسمى بحر الروم، وكان البربر في المغرب قوماً وثنيين ظلمهم الروم فثاروا عليهم، واتصل زعماؤهم بالعرب وفاوضوهم في مقاتلة الروم معهم، وقد استغرق الفتح الإسلامي للمغرب نحو سبعين عاماً بدأ ببعث استطلاعي قام به عقبة بن نافع الفهري * ٢١هـ/٦٤٢م * وانتهى بحملة موسى بن نصير التي أخضع فيها المغرب الأقصى سنة ٩٠هـ/٧٠٨م، وصارت بلاد المغرب تابعة للدولة الأموية، بل ولاية من ولايات الدولة إلى أن قوض بنو العباس صرح الدولة الأموية سنة ١٣٢هـ، فآل المغرب إلى ولاية عباسية.
ثم قامت دويلات في المغرب الأقصى والأوسط والأدنى. ففي المغرب الأقصى قامت دولة الأدارسة واستمرت حتى القرن الرابع، ثم ظهر المرابطون في القرن الخامس، وبعدها سيطر الموحدون * المصامدة * على بلاد المغرب، ثم انقسمت إلى ثلاث دول: دولة بني مرين في المغرب الأقصى،ودولة بني عبد الوادي * بني زيّان * في المغرب الأوسط، ودولة بني حفص في المغرب الأدنى.
وصارت القيروان، التي أسسها عقبة بن نافع معسكراً لجنوده، العاصمة الإسلامية الأولى للمغرب العربي، فيها ازدهرت الحضارة التي وضع أسسها وأحكم دعائمها أمراء الدولة الأغلبية، وقد آتت هذه الحضارة أكلها زمن الصنهاجيين في منتصف القرن الخامس الهجري زمن المعز بن باديس بن يوسف * ت٤٥٣هـ * ، وكان أديباً مثقفاً غصّ بلاطه بالأدباء والعلماء منهم ابن أبي الرجال الذي ألف كتاب * البارع في أحكام النجوم * وقد أمر ألفونسو العاشر ملك قشتالة بنقله إلى اللغة القشتالية.

بعد أن خرّب الأعراب القيروان، لجأ المعز إلى المهدية، واتخذها عاصمة له، ثم ازدهرت مدن أخرى منها تلمسان وبجاية وصفاقس وفاس التي اجتمع فيها علم القيروان وعلم قرطبة، إذ كانت قرطبة حاضرة الأندلس، وكانت القيروان حاضرة المغرب، فلما اضطرب أمر القيروان بعبث الأعراب فيها، واضطربت قرطبة باختلاف بني أمية بعد موت المنصور محمد بن أبي عامر وابنه، رحل عن هذه وهذه من كان فيها من العلماء والفضلاء فنزلوا فاس وتلمسان، كما رحل بعضهم إلى مصر وأقطار أخرى.
وقد اتخذ المرابطون والموحدون مدينة مراكش دار مملكة لقربها من جبال المصامدة وصحراء لمتونة، لا لأنها خير من فاس. ثم بنى الموحدون مدينة رباط الفتح، وبنوا فيها مسجداً عملوا له مئذنة على هيئة منارة الاسكندرية. وقد كانت مدن المغرب مراكز ثقافية وجسراً عبرت عليه تيارات الثقافة في طريقها من المشرق إلى إسبانية.

الشعر

فنونه وخصائصه: الحديث عن الشعر المغربي في عصوره وأقطاره يستنفد صفحات طوالاً، ذلك أنه من الناحية الزمنية يساير الأدب الأندلسي، ثم يستمر بعد سقوط الأندلس إلى العصور الحديثة، وهو من حيث أقطاره يستوعب النتاج الأدبي في المغرب الأدنى والأوسط والأقصى إلى مناطق أخرى مثل شنقيط * موريتانية * وغيرها.
أصاب الكساد عالم الشعر والأدب في العصور الأولى وفي ظل المرابطين، لأن العصر كان عصر جهاد وكفاح وحرب، وليس عصر ترف ورفاهية، وفي عصر الموحدين كثر الشعراء تحت رعاية الخلفاء والأمراء، وتعددت أغراضهم وفنونهم، واتسعت مجالاتهم، وامتزج المديح بالشعر السياسي. فقد واكب الشعر التطورات العقائدية والاجتماعية التي طرأت على المجتمع في عهد الموحدين، وعبر الشعر عن دعوتهم وما يتعلق بها من مهدوية أو عصمة، وإمامة. وكان الخلفاء يطلبون إلى الشعراء أن ينظموا الشعر في مواضيع تخدم دعوتهم،فتخلصت قصيدة المدح من المقدمات التقليدية، وافتتحت بالحديث عن سيرة المهدي بن تومرت وخليفته عبد المؤمن بن علي.وقد تستهل القصيدة بطريقة الكتابة الديوانية فيذكر فيها التحميد والتصلية على الرسول والترضية عن المعصوم المهدي كما في قصيدة أبي عمر بن حربون في الخليفة أبي يعقوب يوسف بن عبد المؤمن بعد انتصاره على المخالفين المرتدين بالمغرب سنة ٥٦٣هـ.
وتنوع الغزل في شعر المغاربة، فكان فيه العفيف والماجن، كما نشط شعر وصف الطبيعة. ولم يكتف الشعراء بجعله مطية لغرض آخر، ومتكأ له، وإنما أفردوا للطبيعة قصائد لوصفها، فصوروا مفاتنها، ووقفوا عند كل جزئية من جزئياتها. ووصفوا الخمر، وافتنّوا في وصف مجالس الشراب والندمان والسقاة، وعبّروا عن تعلّقهم الشديد بها.
كما لقي فن الرثاء رواجاً لديهم ولاسيما رثاء المدن الأندلسية التي سقطت في أيدي النصارى، وفي رثاء مدنهم التي خربت * القيروان * . وازدهر شعر الزهد والتصوف وشعر المدائح النبوية،وممن اشتهر به أبو العباس محمد ابن العزفي السبتي المغربي * ت٦٣٣هـ * .
ونظم الشاعر المغربي الموشح، فابن غرله الذي اشتهر بعشقه رميلة أخت الخليفة الموحدي عبد المؤمن بن علي نظم الموشح والزجل والمرنم * الزجل الذي يدخله الإعراب * ، ومن موشحاته الطنانة الموسومة بالعروس. كما عرف المغاربة * عروض البلد * ، وقد ذكر ابن خلدون أن أول من استحدثه رجل من الأندلس نزل بفاس هو أبو بكر بن عمير، فنظم قطعة على طريقة الموشح، ولم يخرج فيها عن مذهب الإعراب إلا قليلاً، فاستحسنه أهل فارس، وولعوا به، ونظموا على طريقته.

لقد شارك أدباء المغرب في فنون القول شعراً ونثراً، وحكم على التراث الأدبي في المغرب بأنه مطبوع بالطابع الأندلسي في شكله وموضوعه وكان لانتشار المذهب الفاطمي في المغرب أثر في وجود بعض المعاني الفلسفية والجدلية في الشعر كالذي ظهر في شعر ابن هانئ الأندلسي وكان من شعراء المعز لدين الله الفاطمي.
وقد تخلف شعراء المغرب عن اللحاق بشعراء المشرق ثم الأندلس في قوة الأفكار وعمق المعاني * باستثناء شعراء العصر الفاطمي * لكن شعرهم لم يخل من جمال الصيغ اللفظية وأناقتها، وقد برعوا في الملاءمة بين مواضيع القصائد وأوزانها كما في قصيدة الحصري * يا ليل الصب * ، وأكثروا من رثاء المدن المنكوبة، وفي هذا الباب تظهر قوة خاصة في الشعر المغربي وهي قوة التأثير العميق الصادق.

أعلام الشعراء

من أبرز شعراء المغرب بكر بن حماد * ٢٠٠-٢٩٦هـ * : التاهرتي * نسبة إلى تاهرت بالجزائر * ، فنون شعره المديح والهجاء والزهد والغزل والوصف، وقد رحل إلى المشرق وكان من العلماء والرواة.
تميم بن المعز * ٣٣٧- ٣٧٤هـ *
شاعر الدولة الفاطمية، ولد في المهدية بتونس، وتوفي بمصر، أبرز أغراضه الشعرية المديح والغزل والطرد، والرثاء والإخوانيات.
ابن رشيق القيرواني * ٣٩٠-٤٥٦هـ *
ولد بالمسيلة * الجزائر * ورحل إلى القيروان، وأتم بقية حياته في صقلية، وتوفي بمازر. تعددت جوانبه العلمية والأدبية. له ديوان شعر، ومن مؤلفاته * أنموذج الزمان في شعراء القيروان * .
ابن شرف القيرواني * ٣٩٠-٤٦٠هـ *
الناقد الكاتب الشاعر، له ديوان شعر.
علي بن عبد الغني الحصري * ٤٢٤- ٤٨٨هـ *
يكنى أبا الحسن. برز في علوم القرآن، له الرائية المشهورة في القراءات، وله المعشرات وهي قصائد منظومة على حروف المعجم، كل قصيدة بها عشرة أبيات مبتدأة، ومقفاة بحرف من حروف الهجاء، وله ديوان شعر عنوانه * اقتراح القريح، واجتراح الجريح * وأغلبه في رثاء ابنه عبد الغني. ومن أشهر قصائده * يا ليل الصب متى غده؟ * وهي طويلة تقع في تسعة وتسعين بيتاً، وقد عارضها كثيرون لإشراق معانيها وعذوبة ألفاظها.
تميم بن المعز الصنهاجي * ٤٢٢- ٥٠١هـ *
كان رجل سياسة وعلم. كشفت أشعاره عن مقدرته الشعرية وغزارة إنتاجه الذي يدور أغلبه حول الغزل والوصف والزهد والحماسة.
الأمير أبو الربيع الموحدي * ٥٥٢- ٦٠٤هـ * : أحد أمراء الدولة الموحدية جمع بين السياسة والأدب. ترك ديوان شعر عنوانه * نظم العقود ورقم البرود * .
مالك بن المرحَّل * ٦٠٤- ٦٩٩هـ *
ولد بمالقة واكتسب شهرة في الأدب والشعر وبرع في علوم كثيرة. له منظومات في القراءات، والفرائض، والعروض، ومخمسات في مدح الرسول الكريم، وشعر في الاستنجاد. توفي في فاس.
ابن خميس التلمساني * ٦٢٥- ٧٠٨هـ *

شاعر عالم رحل إلى سبتة ثم إلى الأندلس، وفي غرناطة التحق بخدمة الوزير أبي عبد الله بن حكيم ثم قتل مع مخدومه.
الشريف الغرناطي * ٦٩٧- ٧٦٠هـ *
ولد بسبتة ونال فيها علماً كثيراً، وقدم إلى غرناطة واستقر بها، ولهذا اشتهر بالغرناطي، وله ديوان شعر.
وابن زاكور * ١٠٧٥- ١١٢٠هـ *
كان كاتباً وشاعراً ولغوياً - من كتبه * شرح على لامية العرب * وله ديوان شعر مرتب على الأغراض، ونظم موشحات ذكر بعضها في * المنتخب من شعر ابن زاكور * .
ومن شعراء شنقيط أحمد بن محمد بن المختار اليعقوبي المعروف بأحمد بن الطلب، ينتهي نسبه إلى جعفر بن أبي طالب. لقب بيته بالطلب لأنهم أعلم أهل ناحيتهم، فكانت الناس ترحل إليهم في طلب العلم، وكان جيد الشعر.

النثر

فنونه وخصائصه

الكتابة الرسمية

وهي تلك الكتابات الصادرة عن الخلفاء والأمراء والولاة والقادة، وعمودها الكتابة الديوانية التي تختص بالعلامة السلطانية التي يصدرها الخليفة إلى عماله وولاته وقضاته ورعيته، وموضوعاتها متنوعة تكاد تشمل مختلف مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية والدينية والتاريخية. فمن الموضوعات الاجتماعية والسياسية محاربة الآفات الاجتماعية ومكافحة الظلم والدعوة إلى وحدة الصف وإطاعة أولي الأمر. ومن الموضوعات الدينية الأمر بالمعروف، والنهي عن المنكر، وإقامة الحدود، فقد كتب الفقيه المتصوف ابن عباد الرندي * ٧٩٢هـ * إمام جامع القرويين إلى أبي فارس عبد العزيز المريني مستنكراً تصرفات عماله مع المسلمين.
ومن الموضوعات التاريخية سجلت الرسائل الرسمية الغزوات والفتوح والحملات العسكرية، وقد كتب المغاربة الرسالة الديوانية بإحكام وروية، واعتنوا بالعبارة واتكأت الرسالة في كثير من ملامحها على الرسالة الديوانية المشرقية، ثم بدأت في العصور المتأخرة تحاول أن ترسم لنفسها ملامح جديدة، فهي تفتتح بالمقام، ثم وصف عظمته، ثم يذكر المتن أو مضمون الرسالة، وقد غلب السجع عليها لتناسب فخامة المقام.

الكتابة الوصفية

ويقصد بها الكتابات التي كانت تدور حول المناظرات والمفاخرات بين المدن، وبين الأزهار، وبين الأطيار، كما شملت أدب الرحلات * رحلة ابن بطوطة، ورحلة ابن رشيد، ورحلة ابن خلدون * .
واعتمد أغلب الكتاب أسلوب المقامة من حيث التوشية والزخرفة البديعية ومنها السجع، فقد أكد محمد بن عبد الغفور الكلاعي في كتاب * إحكام صنعة الكلام * ضرورة السجع للنثر، واستحسان الإتيان به مع مراعاة الابتعاد عن التكلف فيه حتى لا يثقل على الأذن، وينبو عنه الذوق السليم، كما كتب آخرون بالأسلوب المرسل: صنيع ابن خلدون.

الكتابة الذاتية

ويدخل ضمنها الكتابة الإخوانية، ومنها الرسائل المتبادلة بين الكاتب وذوي السلطان، وبين الكاتب وإخوانه، كما تندرج فيها المدائح النبوية، والخواطر التأملية، ولاسيما في الرسائل النبوية. فابن

خلدون يحدثنا عن سفر أبي القاسم البرجي إلى التربة المقدسة حاملاً رسالة من أبي عنان المريني إلى الضريح الكريم كتبها أبو عنان بخط يده.
وحرص أغلب الكتاب على العناية بظاهرة الزينة اللفظية، وإن كان بعضهم قد تصدّوا لظاهرة سيطرة البديع على النثر، أو استقبحوا الإكثار منه كما فعل ابن خلدون، فحين تولى ديوان الإنشاء أيام أبي سالم المريني * ت٧٦٢هـ * فضّل الكلام المرسل على انتحال الأسجاع في الكتابات الرسمية.

أعلام الكتّاب

جمع المغاربة والأندلسيون بين مزيتي الشعر والنثر، وكان للتأليف شأن عظيم لديهم في شتى العلوم والآداب، ومن أعلام الكتاب:

إبراهيم بن علي الحصري * ت٤٥٣هـ *

ويكنى بأبي إسحاق، شهر بالحصري نسبة إلى صناعة الحصر أو بيعها، أو نسبة إلى * الحصر * وهي قرية كانت قرب القيروان. نشأ في القيروان في أواخر عهد الفاطميين بإفريقية، وكان له ناد يقصده الأدباء والمتأدبون. من مؤلفاته * جمع الجواهر في الملح والنوادر * و * زهر الآداب * وهو كتاب ذو قيمة أدبية وتاريخية، يشبه * البيان والتبيين * للجاحظ في طريقته.

علي بن عبد الغني الحصري * ت٤٨٨هـ *

وكان شاعراً وكاتباً وله رسائل أثبتها ابن بسام في * ذخيرته * كنماذج من نثره يخاطب بها أصدقاءه وأعداءه، وهي لا تخرج عن طريقة عصره في أسلوب التحرير المسجوع المرصع بألوان التورية والجناس.

الشريف الإدريسي

ولد في سنة ٤٩٣هـ، ودرس في قرطبة، ثم طوّف في البلاد، وانتهى به التجوال إلى صقلية، ونزل على صاحبها روجار الثاني وألف له كتاب * نزهة المشتاق في اختراق الآفاق * ، وفيه شرح لكرة الفضة التي أمر الملك بصنعها، توفي في صقلية سنة ٥٦٠هـ.

ابن رشيق القيرواني * ت٤٦٣هـ *

كان شاعراً وكاتباً. اتصل ببلاط المعز في القيروان وتعرف كاتبه أبا الحسن علي بن أبي الرجال فألحقه بديوان الإنشاء الذي كان رئيسه، وقد رفع إليه كتاب * العمدة في صناعة الشعر ونقده * .

ابن شرف القيرواني * ت٤٦٠هـ *

كان كاتباً وشاعراً. ألحقه المعز بديوان المراسلات وجعله من خاصته فانقطع إليه، ونافس ابن رشيق في الحظوة عنده، من مؤلفاته النثرية: رسائل الانتقاد، ورسائل المهاجاة، وابتكار الأفكار.

أبو الفضل التيجاني * ت٧١٨هـ *

صاحب الرحلة المشهورة، وكان أعلى الكتبة مرتبة وأسلمهم قافية. له رسالة مشهورة كتبها إلى ابن رشيد الفهري * ت٧٢١هـ * صديقه حين نزل بتونس في أثناء رحلته إلى الحج وعودته منه يقول فيها: * أقول والله المسعف المنان: اللهم بلغ صاحبنا وجميع المسلمين إلى أوطانهم وأماكنهم سالمين في النفس والأهل والمال. اللهم كن لهم في حلهم وترحالهم، وسلّمهم ولاتسلمهم.. *
والرسالة تسجيل لمخاطر الطرق إلى الحج والرحلة في ذلك الزمن.

الشريف الغرناطي

تولى في الدولة النصرية عدة مناصب مثل كتابة الإنشاء وخطة القضاء والخطابة. ومن تآليفه المشهورة: * رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة * وهو شرح على مقصورة حازم

القرطاجني التي مدح فيها المستنصر الحفصي، وقد جاء الشرح بأسلوب مسجع تحس معه جلال الفكرة وتوقد الذهن.
ابن خلدون، ولي الدين أبو زيد عبد الرحمن: ولد بتونس سنة ٧٣٠هـ، وتوفي في القاهرة سنة ٨٠٨هـ، كان ينظم الشعر، لكن ملكته تخدشت من حفظ المتون المنظومة في الفقه والقراءات. اعتمد في نثره الأسلوب المرسل مخالفاً أسلوب العصر في الميل إلى السجع من آثاره: * العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السطان الأكبر * . ويقع في مقدمة وثلاثة كتب، وقد ارتقى بالتاريخ من السرد والقصص الساذج إلى درجة العلم المفلسف، وسجل سيرة حياته بقلمه في آخر جزء من العبر وطبع بعنوان: * التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً * .

الأدب العربي في صقلية

الحياة السياسية والاجتماعية

صقلية Sicilia جزيرة مقابل ساحل تونس، تبعد عن البر الإيطالي ثلاثة كيلومترات. ضبطها ياقوت في معجمه بثلاث كسرات وتشديد اللام والياء، ولكنه ذكر أن أكثر أهلها يفتحون الصاد، وضبطها ابن دحية بفتح الصاد والقاف، وقال النحوي ابن البر التميمي الصقلي: اسمها باللسان الرومي سَكَّةِ كِلّية وتفسيرها: تين وزيتون، وإلى هذا المعنى أشار ابن رشيق حين مدحها فقال:

أخـت المدينة في اسـم لا يشـاركها
فيه سـواها من البلدان والتمـس
وعظّـم الله معنـى لفظها قسـماً
قلّد إذا شئت أهل العلم أو فقس

فتح المسلمون صقلية سنة ٢١٢هـ/٨٢٧م بقيادة الفقيه أسد بن الفرات * ت٢١٣هـ * الذي تولّى قضاء إفريقية في عهد الأغالبة، وكانت القيروان * تونس اليوم * تابعة للخلافة العباسية في بغداد. ولما قامت الدولة المهدية في ظل الفاطميين، تأسست دولة الكلبيين في صقلية فبلغت الجزيرة عهدها الذهبي.
احتلها النورمان بقيادة ملكهم روجار الأول، فهجرها أغلب سكانها إلى مصر والقيروان والأندلس، وكانت عادة الانتقال والارتحال بين الأقطار الإسلامية معروفة أيام المحن، فقد شتتت نكبة القيروان، بعد الخلاف بين الفاطميين والمعز ابن باديس، أهل القيروان وخرج الأدباء والعلماء منها إلى صقلية والأندلس ومصر، وها هنا التاريخ يعيد نفسه بخروج العرب من صقلية بعد انتهاء الحكم العربي فيها الذي استمر لغاية ٤٥٠هـ.
تعايش من بقي من المسلمين في صقلية مع النورمان مدة ثلاث وتسعين ومئة سنة، وظلت اللغة العربية إحدى اللغات التي أقرتها الدولة في سجلاتها إلى جانب اللاتينية واليونانية.
وفي سنة ٦٤٣هـ احتل الجرمان الجزيرة بقيادة فردريك الثاني الذي نكل بالمسلمين ليدفعهم إلى الجلاء سنة ٦٤٧هـ/ ١٢٤٩م، ثم قضى عليهم بتحريض الملك شارل دانجو عام ٧٠٠هـ/١٣٠٠م، لكن اللغة العربية لم تمح آثارها، فثمة أسماء كثيرة في صقلية لها أصول عربية.

الشعر

اعتمد الشعر الصقلي محاكاة المشارقة والمدرسة الإفريقية في القيروان، وكان تأثيره بالأندلس أقل من تأثيره بإفريقية والمشرق، وقد غذي بالدراسات الإسلامية، ولاسيما الفقه، واللغة، وامتلأ بالألغاز

والتلاعب اللفظي بالأسماء، وكان هناك أخذ بأسباب الدين والزهد والتصوف إلى جانب التيار المعاكس المتمثل بالحديث عن الخمر، وبائعها، وشاربها، والتغني بذكر الصليب والزنار.
وقد شارك بعض الأمراء الكلبيين في النشاط الأدبي ولاسيما الشعري.
فنونه وخصائصه
في العصر الإسلامي، وصف الشعراء القصور، والمتنزهات، والخمر، وكثر التغزل بأسماء تقليدية مثل سلمى، وسعاد، وبثينة، كما كثرت الرسائل الشعرية نتيجة هجرة الناس من صقلية وإليها.
أما في العصر النورماني، أو مرحلة التعايش بين العرب والصقليين فالشعر الباقي يمثل اتجاهين: أما الاتجاه الأول فهو الشعر الذي يتصل بالملك النورماني وبلاطه وأبنائه وحاشيته، ومنه قصيدة أبي الضوء سراج في رثاء ولد روجار.
ويصوّر الاتجاه الثاني الشعر الذي يمثل حياة المسلمين وعلاقاتهم فيما بينهم، وقد انفرد محمد بن عيسى بذكر العيد وحال السرور والتحدث عن الملائكة. وكثيراً ما نفر الناس من الشعر ذي الاتجاه الأول، فقد كان ابن بشرون شاعراً فحلاً أحبه الناس، فأراد الملك روجار الأول أن يضفي على اغتصابه الجزيرة أسمال الشرعية موهماً الناس بقبوله من وجهائهم، فاستدعى ابن بشرون وطلب إليه أن ينشده مديحاً فلما ارتجل الشاعر أبياته ابتعد عنه الناس.
ولما اطلع العماد الأصفهاني على كتاب ابن بشرون الذي خصص فيه فصلاً لشعراء صقلية قال بعد أن حذف الشعر الذي وجده في مديح الكفار: * واقتصرت من القصيدتين على ما أوردته لأنهما في مدح الكفار، فما أثبته * .
أعلام الشعراء
من شعراء القرنين الرابع والخامس: ابن الخياط الصقلي: أبو الحسن علي بن محمد، كان شاعراً نابهاً أيام حكم الكلبيين في صقلية. يكثر في شعره المدح والغزل ووصف الطبيعة.
أبو العرب مصعب بن محمد بن أبي الفرات القرشي: ولد في صقلية سنة ٤٢٣هـ، ثم غادرها إلى الأندلس سنة ٤٦٣هـ مع من هاجر منها إثر الاحتلال النورماني، فلحق بالمعتمد بن عباد، ثم بناصر الدولة صاحب جزيرة ميورقة بعد أن دالت دولة العباديين، وبقي هناك إلى وفاته سنة ٥٠٦هـ. أهم أغراضه الشعرية المدح وجلّه في المعتمد كما دعا إلى التمتع بمباهج الحياة فقال:
متّع شــبابك واســتمتع بجدّتــه فهــو الحبيــب إذا مــا بان لـم يؤب ابن القطاع، أبوالقاسم علي بن جعفر بن علي السعدي: ولد سنة ٤٣٣هـ بصقلية، ثم هاجر إلى مصر بعد اشتداد ضغط النورمان.
كان شاعراً عالماً باللغة والأدب والتاريخ. من مؤلفاته * تاريخ صقلية * و * أبنية الأسماء والأفعال * و * البارع في العروض والقوافي * و * الدرة الخطيرة في المختار من شعراء الجزيرة * وقد اشتمل على مئة وسبعين شاعراً، وعشرين ألف بيت من الشعر. عالج في شعره مجالس الخمر بالوصف والإثارة، وأبدع في الغزل.
ومن شعراء القرن السادس
البَلَّنوبي، أبو الحسن علي بن عبد الرحمن بن أبي البشر: ينسب إلى بَلَّنوبة وهي بُليدة بجزيرة صقلية ذكرها ياقوت تسمى اليوم فيلانوفا Villa Nova كان والده مؤدباً لأبي الطاهر التجيبي * ت٤٤٥هـ * .
أقام أبو الحسن مدة في صقلية ثم غادرها إلى مصر مع جملة من المهاجرين، وهناك اتصل بعدد من رجال الدولة ومدحهم منهم بنو الموقفي، وابن المدبّر واليازوري * نسبة إلى يازور من قرى فلسطين * . فنون شعره كثيرة.

عبد الجبار بن أبي بكر بن حمديس: ولد في سرقوسة على الساحل الشرقي من صقلية وفيها قضى شطراً من حياته، ثم انتقل إلى تونس في طريقه إلى الأندلس بعد هجرة العلماء من بلده. قصد المعتمد بن عبَّاد واستمر في رعايته إلى أن دالت دولة العباديين، فارتحل إلى إفريقية، وبقي في رعاية بني حمَّاد في بجاية إلى أن توفي سنة ٥٢٧هـ. اشتهر بشعر الحنين، ووصف الطبيعة.

النثر

فنونه وخصائصه

أنتجت صقلية نثراً خصباً يوازي نشاطها في الشعر، فقد نبغ فيها كتّاب، وسعوا أغراض النثر وفنونه، ووضع بعضهم مقامات كانت ذائعة مشهورة منها مقامات * الطوبي * التي بلغ فيها الغاية في الفصاحة.

كما ألف بعضهم كتباً في تاريخ صقلية وأرخوا لرجال الفكر والعلم و الأدب.

وظهر عدد من اللغويين والنحويين حاولوا الحفاظ على الفصحى، وتخليصها مما لحقها من تصحيف، ولاسيما في مرحلة التعايش بين العرب المسلمين والصقليين، فقد استمرت السيادة للغة العربية والثقافة العربية الإسلامية بعد أفول نجم السيادة العسكرية والسياسية نحو قرنين من الزمن.

أعلام الكتّاب

أبو عبد الله محمد بن الحسن الطوبي كاتب الإنشاء: كان له شعر في الغزل والزهد، لكن النثر غلب عليه. وصفه العماد الأصبهاني بقوله: * إمام البلغاء في زمانه * .

أبو حفص عمر بن حسن النحوي: كان إماماً من أئمة النحو، استشهد به وبآرائه ابن منظور * ت٧١١هـ * صاحب معجم لسان العرب.

ابن البر، محمد بن علي بن الحسن التميمي: من أعلام القرن الخامس، ولد في صقلية، وارتحل في طلب العلم إلى المشرق فنزل مصر وأفاد من الهروي * ت٤٣٣هـ * وابن بابشاذ النحوي * ت٤٥٤هـ * وصار إماماً في علوم اللغة والآداب. لما عاد إلى صقلية، استقر بمازر، ثم في بالرمو.

أبو حفص عمر بن خلف، ابن مكي الصقلي المتوفى سنة ٥٠١هـ: ولد في صقلية، ثم هاجر إلى تونس فولي القضاء بها سنة ٤٦٠هـ. كان شاعراً مجوّداً نظم في أدب المجالس والصداقة، وتغلب على أشعاره معاني الوعظ والإرشاد والحكمة. وكان كاتباً بليغاً اشتهر بتبحره في اللغة، صنّف * تثقيف اللسان وتلقيح الجنان * ، وجعله في خمسين باباً، جمع فيه ما يصحف الناس من ألفاظهم وما يغلط فيه أهل الفقه والحديث، وأضاف أبواباً مستطرفة، ونتفاً مستملحة، وقد نقد المغنين لأنهم كانوا يحرصون على أداء النغم ويحرفون النص. ومقصد الكتاب في أعماقه رد اللغة العربية إلى الفصحى. وعدم إقرار المحلية، وقد كانت صقلية ملتقى شعوب، وليست وطناً لشعب

الأدب فى العصر العثمانى والمملوكى

تنقل الادب العربي في عصوره المختلفه من قمه الى قمه وكان اخرها ما سجله في العصر العباسي
من ازدهار فائق في الشعر الغنائي والملحمي والقصصي وتطورت القصيده في بنائها
وافكارهاوصورها وموسيقاها وظهرت في النثر فنون جديده واصبح الشعراء يقتصرون في استقاء
مادتهم على ذاكرتهم ومحفوظاتهم وليس من الحياه كما كان قديما
فاصبح لكل فن شعري معانيه النقليديه المتحجره وسجلت كتب الادب تلك المعاني على ان الكارثه
العظمى سقوط بغداد بايدي التتار الذين قاموا بالقاء معظم تراثها العلمي والادبي
في نهر دجله او حرقه

عصــور الاجـتـرار

يطلق على الاداب على فتره حكم المماليك والعثمانين اسم عصور الانحطاط او الاجترار في الادب وتبدء
باستيلاء المغول على بغداد ٦٥٦هـ \ ١٢٥٨م والقضاء على الخلافه العباسيه فيها وتنتهي بدخول
نابليون الاول الى مصر عام ١٢١٣هـ \ ١٧٩٧م وهناك من يقسم هذه العصور الى قسمين العصر
المملوكي ويبدأ من سقوط بغداد سنه ٦٥٦هـ\١٢٥٨الى استيلاء العثمانين على القاهره ٩٢٣هـ\
١٥١٧م
والعصر العثماني ويبدء منذ ذلك التاريخ وينتهي باستيلاء نابليون على مصر عام ١٢١٣هـ
\١٧٩٨مولقد اهتم المماليك باللغه والادب لانهم لم يكونوا يعرفون تاريخا يتعصبون له ولا ادبا
يسعون لنشره ولانهم يحكمون شعبا عربيا يعتز باسلامه ولغته ولن ينسى لهم التاريخ ان القاهره في
عهدهم اصبحت موئل العلماء والادباء الذين هاجروا اليها من
الشرق فرارا من عسف التتار او من الغرب بعد ان دب الضعف في جسم الخلافه العباسيه الاسلاميه
في الاندلس وادى الى سقوط غرناطه سنه ٨٩٧هـ\١٤٩٢فقد قامو بتشجيع
العلماء ولقى الادباء في عهدهم ماكانوا يلقونه من اللخلافه الفاطميه وخصصوا رواتب شهريه
للعلماء والشعراء
تضمن استقرار حياتهم مع الابقاء على اللغه العربيه لغه رسميه للبلاد

الادب في العصرين المملوكي والعثاني

اتسم المجتمع في تلك العصور بالقلق وعدم الاستقرار والتدهور في مختلف نواحي الحياه وضعفت الاخلاق وخمدت الحميه وضعف سلطان الدين في نفوس المسلمين حتى انطفات العقول وسكتت الاقلام الا من خفقات واهنه واناشيد خافته لذا اتصف الادب في هذه الفتره بالانحطاط والتراجع دون الالتفات الى دوره الفاعل في الحياه الثقافيه والاجتماعيه والحضاريه

١|الــشــــعــــــــر

كان الشعر اكثر الانواع الادبيه تراجعا اذ ماتت فيه الروح الشعريه واصبح اقرب الى النظم واصبح الشعراء من اصحاب الحروف يلتهون بالشعر لقتل الوقت واصبح التقليد هو
السمه الاساسيه في تلك الفتره فلا يرتجي الشاعر تطويرا لفنه بقدر ما يرتجي العطاء وقد يرفض الاكتفاء باستحسان الممدوح ودون عطاء كما في البيت التالي:
كلما قلت قال احسنت قولا ~*^*~ وباحسنت لا يباع الدقيق
وايضا كانوا يضيعون وقتهم في الالغاز والاحاجي اوجعل البيت يقراء من اليمين ومن اليسار دون ان يختلف معناه مثل:
مودته تدوم لكل هول ~*^*~ وهل كل مودته تدوم
ثم ظهر شعراء لجؤوا الى نظم المدح في النبي صلى الله عليه واله وصحبه وسلم وفي مدح ال البيت وربما كان ذلك تعزيه لهم عند الشدائد

٢|الــنـــثــــــــر

لا يجوز ان ننكر على ابرز كتاب هذا العصر ولا سيما المؤرخين نثرهم الرشيق وذلك في الحقيه الاولى من هذا العصر الا انه ظهرت طائفه جعلت من الكتابه وسيله للزخرف ومعرضا للاساليب الانشائيه فشاعت طريقه تكثر من اطاله الجمل وحشوها بالمحسنات اللفظيه اما في ظل الحكم العثماني فتدنى النثر الى درجه كبيره واصبح الكتاب يعجزون عن الاتيان برساله يسيره ومن اظهر الاسباب التي ادت الى ضعف الادب النثري في العصر المملوكي والعثماني ان المماليك لم يكن لهم ميل الى الادب او حس لغوي بتذوق الجمال فيه
يضاف الى ذلك ان الادب فقد جمهوره فتحول ذلك الجمهور الى الادب الشعبي في مثل قصص سيف بن ذي يزن زابي زيد الهلالي والزير سالم
١- أخر مراحل ازدهار الأدب العربي : كان في العصر العباسي الذي سجل ازدهاراً فائقاً في الشعر الغنائي.
٢- مظاهر ازدهار الشعر الغنائي في العصر العباسي : أ- ظهور بوادر الشعر الملحمي والقصصي :
ب- تطور القصيدة في البناء والأفكار والصور والموسيقى .
ج- ظهور فنون نثرية جديدة مثل" بواكير القصة"عند بديع الزمان وابن المقفع.
٣- أسباب تراجع الأدب في أواخر العصر العباسي :
أ- ضعف الدولة
ب- اختفاء أضواء الثقافة
ج- استقاء الشعراء مادتهم من ذاكرتهم وليس من الحياة كالأقدمين.
د- القيود التي وضعها النقاد على الشعراء بتحديد معان فأصبح لكل غرض، لكل فن شعري معانيه

التقليدية المتحجرة
عصور الانحطاط
١- الكارثة العظمى التي أصابت الأمة : سقوط بغداد بأيدي التتار.
٢- التتار : هم جماعة خرجت من جنوبي سيبريا يشنون الغارات على البلاد التي يمرون بها.
٣- التتار في بغداد : استولى التتار على بغداد بقياد: * هولاكو * وألقوا بمعظم تراثها في نهر دجله واحرقوه.
٤- التسمية التي يطلقها النقاد على فترة حكم المماليك والعثمانيين : عصور الانحطاط أو الاجترار في الأدب.
٥- بداية عصور * الانحطاط * وانتهاؤها : تبدأ باستيلاء المغول على بغداد عام ٦٥٦هـ - ١٢٨٥م والقضاء على الخلافة العباسية فيها وتنتهي بدخول نابليون مصر عام ١٢١٣هـ ١٧٩٧م.
٦- تقسيم بعض النقاد لعصور الاجترار :
أ- العصر المملوكي:ويبدأ من سقوط بغداد عام ٦٥٦هـ إلى استيلاء العثمانيين على القاهرة عام ٩٢٣هـ.
ب- العصرالعثماني:ويبدأ من ذلك التاريخ وينتهي باستيلاء نابليون على مصر عام ١٢١٣هـ.
الحياة الاجتماعية والفكرية
١- الحياة العامة للعرب في هذا العصر : أعتزل العرب السياسة واتجهوا نحو الصناعة والزراعة لكسب العيش ، وتركوا أمور السياسة للأجانب وفي مقدمتهم المماليك كما انصرفوا للعلم والأدب.
٢- أسباب النشاط في التأليف في العصر المملوكي:
أ- غيرة العلماء على العلم والدين واللغة.
ب- رغبة المماليك في إعادة مجد الإسلام.
ج- حاجة المماليك إلى مآثر يذكرون بها.
د-تشجيع العلماء كما فعل الفاطميون وبنو أيوب باعتماد رواتب شهرية لهم ,
هـ- إعادة ديوان الإنشاء.
و- الإبقاء على اللغة العربية لغة رسمية للبلاد.
٣- سبب اهتمام المماليك بالأدب واللغة: لأنهم لا يعرفون لهم تاريخاً ولا أدباً ويحكمون شعباً مسلماً معتزاً بلغته وإسلامه.
٤- حال القاهرة في عهد المماليك : أصبحت موئل العلماء والأدباء الذين فروا إليها من الشرق والغرب.
٥- سبب هجرة العلماء والأدباء إلى القاهرة في عهد المماليك : هروباً من الشرق من عسف التتار ومن الغرب بسبب ضعف الخلافة الإسلامية في الأندلس وهو ما أدى إلى سقوط * غرناطة * عام٨٩٧هـ.
٦- سبب شعور المماليك بوجوب الحفاظ على التراث العربي : لشعورهم أنهم أصبحوا حماة الإسلام.
٧- ما اتسم به العصر المملوكي: اتسم بإنشاء المكتبات والخزانات التي تضم أنواع المؤلفات.
٨- اتسم العصر المملوكي بإنشاء المكتبات ولتوضيح ذلك: كان هذا العصر عصر إنشاء الموسوعات الجامعة الاهتمام بجمع المخطوطات- إعادة كتابة الكتب التي أحرقت.
٩- المؤلفات لتي ظهرت في العصر المملوكي:علوم القران،الحديث، الفقه،التفسير،اللغة ،الموسوعات الأدبية،التاريخ والجغرافيا.

١٠- حال البلاد في عهد المماليك : نشوب الصراع على الحكم ، ظهور المظالم والضرائب التي أرهقت الشعب.
١١- أثر الصراع على الحكم والضرائب في عهد المماليك : أثر ذلك على الحياة وعلى الأدب الذي مال إلى الضعف.
١٢- حال الأدب في العصر المملوكي: أ- مال إلى الضعف. ب-غلب عليه التقليد ج-الاهتمام بالصنعة د-التكلف والزخرف.

العصر العثماني

١- كان للعثمانيين حباً عند العرب والسبب:لحروبها الدائمة ضد الصليبين فقد أصبحت حامية الإسلام والخليفة هو المجاهد.
٢- أسباب ازدياد الأدب ضعفا في العصر العثماني:
أ- الحرمان من الأسباب التي تنتعش فيها العلوم والآداب
ب- إهمال حلقات العلم
ج- ظهور التعصب الديني.
٣- أثر ظهور التعصب الديني على العثمانيين:أدى إلى جمود الحركة العقلية وقلة نتاج العلماء،فلم تخرج الحركة العقلية من الجمود.
٤- اقتصار التأليف في العصر العثماني : شرح المختصرات وإيجاز المطولات مع تميز بعض المؤلفين.

سمات المجتمع في العصرين

١- من سمات المجتمع في العصرين:
أ- اتسم بالقلق وعدم الاستقرار وتعرضه للسلب والقتل والنهب والتعذيب.
ب-كثرة التفرقة العرقية وظهور الملل والنحل.
ج-مغالاة المجتمع في التفريق بين الرجال والنساء مع شيوع الغدر والكيد بين الحاكم والمحكوم.
د- ضعف الأخلاق والدين.
٢- سبب ضعف تماسك المجتمع في العصرين: بسبب تعرضه للسلب والقتل والنهب والتعذيب.

سمات الشعر في العصرين:

١- أكثر الأنواع الأدبية تراجعاً : هو الشعر.
٢- مظاهر ضعف الشعر في العصرين
أ- ماتت فيه روح الشعر وأصبح قريباً من النظم.
ب- تلهى الشعراء بالشعر لقتل الوقت كونهم أصبحوا من أهل الحرف.
ج- شيوع ظاهرة التقليد .
د- غلبت على شعرهم أساليب النظم اللفظية من بديع وزُخْرف وتنميق .
هـ - ولع الشعراء بالتورية.
و- لزوم ما لا يلزم من المبالغة في التواريخ الشعرية والألاعيب اللفظية.
ز- عدم إرتجاء الشاعر تطوير فنه بل يرتجي العطاء مثل قوله: كلما قلت قال: أحسنت قولاً وبأحسنت لا يُباع الدقيق
ح- ابتعاد الشاعر عن الاكتساب المعرفي.
ط- تضييع الشاعر وقته في الأحاجي والألغاز أو جعل الشعر يُقرا من اليمين واليسار مودته تدوم لكل

هول نحو وهل كل مودته تدوم .
ي- توجه الشعراء نحو المدائح النبوية.
٣- سبب توجه الشعراء نحو المدائح النبوية : وذلك لتعزيتهم عند الشدائد.

مظاهر النثر في العصرين

١- النثر الرشيق الذي ظهر في الحقبة الأولى من هذا العصر : هو نثر المؤرخين.
٢- سمات النثر في العصرين * مظاهره: *
أ- ظهور طائفة جعلت من النثر وسيلة للزخرف اللفظي والأساليب الإنشائية .
ب- شيوع إطالة الجمل وحشوها بالمحسنات اللفظية .
جـ - عجز الكاتب في العصر العثماني عن كتابة رسالة يسيرة .
٣- العصر الأكثر ضعفاً في النثر : هو العصر العثماني.
٤- أسباب ضعف النثر في العصرين:
أ- عدم ميل المماليك للأدب أو امتلاكهم حساً لغوياً.
ب- عدم إجادة الأتراك والجراكسة للغة العربية فضلاً عن تذوق الشعر.
ج- فقدان الأدب جمهوره وتحوله للأدب الشعبي مثل * قصص سيف بن ذي يزن * و * * أبي زيد الهلالي * * و * الزير سالم * وغيرها .
د- نقل العثمانيين العلماء والأدباء وأصحاب الحرف والكتب إلى العاصمة الجديدة * الأستانة * .
هـ- إلغاء العثمانيين ديوان الإنشاء.
و- إلغاء اللغة العربية وجعل اللغة التركية هي اللغة الرسمية.
٥- سبب انصراف المماليك عن الأدب أو كادوا لعدم ميلهم للأدب أو عدم امتلاكهم حس لغوي .
٦- سبب فقدان الأدب جمهوره : لتحول الجمهور نحو الأدب الشعبي.
٧- سبب نقل العثمانيين العلماء إلى الأستانة ، لإضفاء مظاهر التحضير إليها.
٨- انزواء اللغة العربية بعد إحلال العثمانيين للغة التركية : انزوت في الأزهر ، بـ * مصر * وأديرة الرهبان في * لبنان * وزوايا المساجد في * العالم الإسلامي * .
٩- حال العصر إجمالاً:
أ- كان أضعف عصور الأدب العربي.
ب- تسلط فيه الخمول على العقول.
ج- غلبة التقليد على الابتكار.
د- غلبة الصنعة على الطبيعة.
هـ - غلبة الابتذال على الأساليب الرفيعة

الأدب فى العصر الحديث

إذا ألقينا نظرة سريعة على البلاد من المحيط الأطلسي إلى الخليج العربي في مطلع العصر الحديث لوجدنا ما يلي:
١- المغرب العربي : يخرج من نفوذ الترك ليدخل تحت سيطرة الاستعمار الأوروبي الحديث ، وتقف فيه الثقافة العربية حائرة ،تنتظر فجر الحرية الذي لم تلح بشائره إلا في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ولم يكتمل ظهور فجرها إلا باستقلال الجزائر عام ١٩٦٢م.
٢- في مصر: بقي شماع خافت من ضياء الثقافة العربية يستمد خفقاته من استمرار الحضارة العربية بوادي النيل فترة طويلة من الزمان خلال العصور الإسلامية السابقة وقبل أن ينطفئ هذا الشماع قرب نهاية حكم الاتراك بدأت مصر مرحلة جديدة بتولي محمد علي حكمها ١٨٠٥م.
٣- في بلاد الشام : * سوريا –لبنان-فلسطين-الأردن * : ساد ظلم الحكام المستبدين ، و كثرت الخلافات الدينية ، و تناحرت الطوائف المذهبية، فانتشرت المذابح ، كان من أعنفها مذبحة عام ١٨٦٠م ، و هرب السكان الى مختلف بقاع الأرض.
أما بالنسبة للمشرق العربي :
٤- في العراق : اشتد الصراع بين الأتراك و الزعماء المحليين ، و تنازعته بلاد فارس و الدولة العثمانية ، و دارت الحروب بين السكان الحضر و البوادي
٥- شبه الجزيرة العربية : انعزل الناس عن العالم و ما يدور فيه حتى وقت قريب.
انتهى الامر بسيطرة أوروبا على البلاد العربية و تنوعت اشكال الاستعمار * مباشر – حماية وصاية او انتداب *
مصادر النهضة العربية الحديثة:
إن الأمة العربية الإسلامية تحمل في ذاتها عوامل نهضتها . فقد عايشت كل العصور و شهدت استبداد و ظلم الصليبيين و جيش التتار لكن عزيمتها جعلتها تتصدى لكل العقبات .و من أبرز من دعم العلم و الادب إبان عصر الضعف رجال الدين فمنهم من دعا لبيع الملوك العرب لما جلبوه من عار.
أشهر أدباء هذا العصر:
جعل المصريون من جامع الأزهر منطلقا لثورتهم ضد الفرنسيين أما في شبه الجزيرة العربية فظهرت الحركة الوهابية التي عملت على ايقاظ الأمة الإسلامية o.
ومن أبرز القادة المصلحين لأوصال البلاد العربية جمال الدين الأفغاني ١٨٩٧ ، عبد الرحمن الكواكبي ١٩٠٢،الشيخ محمد عبده ١٩٠٥،عبد الحميد بن باديس ١٩٤٠o.
تأثير الادب على مجالات الحياة:
تأثر الأدب في كلى مجاليه الشعر و النثر فاعتمده الادباء ثورة شنت على العدو حيث ذكروا الناس بما كانوا عليه أثناء الفتوحات الإسلامية .رددها الشعراء في قالب جديد .وارتبطت حركة النهضة الأدبية الحديثة بيقظة الوازع الديني و الوطني فنبغ فيها الصافي بغداد،شوقي،حافظ مصر ،ابو قاسم الشابي تونس،محمد العيد آل خليفة الجزائر،الفيتو ري السودان o
و ظهرت المقالات السياسية كضرب جديد في فن الادب العربي o

ظهرت النهضة الادبية العربية بعد الإحتكاك بالحضارة الاوروبية وكانت مصر و لبنان السباقتين لذلكo

* * النهضة الأدبية في العصر الحديث * *

واقع الأدب قبل عصر النهضة غلب عليه:

أ- التكلف

ب- التقليد

ج- الصنعة اللفظية

د- الزخارف والمحسنات

هـ- الوصف المجرد الخالي من الأحاسيس والمشاعر

و- إطالة الجمل.

الأدب في عصر النهضة

١- حال الأدب في عصر النهضة:

أ- تحرر من جموده ومن الركاكة والصنعة والمحسنات المتكلفة وغيرها.

ب- ارتقى بمضمون الفكرة وجعلها أبعد عمقاً بعد أن كانت سطحية.

ج- الاهتمام بلغة الأحاسيس جعلها أكثر دفئاً.

د- أصبح الأدب عاملاً من عوامل تكوين الأمة.

٢- بداية عصر النهضة * متى فاق الأدب العربي * : أواخر العقد الأخير من القرن ١٨

٣- عوامل النهضة الأدبية : أ- اليقظة الوطنية ب- الاتصال بحضارة العصر ج- إحياء التراث

اليقظة الوطنية

١- بدء يقظة الأمة العربية ومصر: بعد الحملة الفرنسية على مصر بقيادة * نابليون * عام ١٧٨٩ م

٢- السبب أن غازي اليوم أكثر خطراً من غازي الأمس : لأن غازي اليوم ينفث سمومه في الأفكار والعقائد وغازي الأمس كان يبحث عن ثروة وسيطرة واستبداد.

٣- موقف الأمة عند إدراكها خطر غازي اليوم : أنها هبت إلى نفض غبار التخلف والجمود والأخذ بالأساليب العصرية.

٤- وسائل المعرفة التي جلبها المستعمر : أ- المطبعة بحروف عربية ب- المراكز البحثية ج- المراصد الفلكية.

٥- هدف المستعمر من هذه الوسائل: تأسيس إمبراطورية في الشرق والتأثير على المصريين والعرب لوصلهم بثقافتهم.

٦- لم يحقق المستعمر هدفه وما تحقق هو:

أ- إيقاظ الروح الوطنية والقومية

ب- الاندفاع لطلب المعرفة

ج- التمسك بهوية الأمة.

الاتصال بحضارة العصر

١- آثار الاتصال بحضارة العصر * وسائل الاتصال بحضارة العصر * :

أ- انتشار التعليم

ب- البعثات العلمية

ج- ظهور الترجمة
د- ظهور الطباعة والصحافة
هـ- الاستفادة من المستشرقين.
٢- محمد علي باشا: هو الذي طرد الفرنسيين من مصر عام١٨٠١م ثم أصبح حاكماً عليها وهو رائد الاتصال بحضارة العصر.

انتشار التعليم

١- دور محمد علي باشا في انتشار التعليم: فتح مدارس عسكرية ومدنية بطراز أوربي واستدعى البعثات للتدريس فيها.
٢- الأسبق في انتشار التعليم: بلاد الشام والذي أسهم في ذلك هو : الأب بطرس بمساعدة أوربية وأمريكية
٣- التعليم في بلاد المغرب: جرت محاولات عديدة لإنشاء مثل تلك المدارس لكنها لم تحقق النجاح كمدارس مصر والشام.
٤- دور خريجي هذه المدارس: الإسهام في حركة التحديث التي شهدتها المنطقة.

البعثات العلمية

١- البعثات العلمية إلى أوربا: أكبرها تلك التي أرسلها محمد علي باشا إلى إيطاليا عام ١٨١٣م وإلى أنجلترا ١٨٣١م.
٢- دور هذه البعثات: الإسهام في التحولات الاجتماعية والثقافية.

الترجـــمة

١- مدارس الترجمة: في مصر أنشئت مدرسة * الألسن * برئاسة * رفاعة الطهطاوي * وفي الشام * عين طورة * برئاسة * ألأب بطرس * .
٢- إنشاء مدرسة * الألسن * ودورها: في مصر برئاسة * الطهطاوي * ودورها كان تدريس اللغة الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والتركية.
٣- إنشاء مدرسة * عين طورة * ودورها: في الشام برئاسة * الأب بطرس * ودورها : ترجمة بعض الكتب في القانون والأدب.
٤- أثر الترجمة على الأدب واللغة: رفد اللغة العربية ببعض الكلمات الجديدة المعربة من المصطلحات العلمية.

الطباعة والصحافة

١- معرفة مصر للطباعة: عرفت مصر الطباعة منذ عهد * نابليون * ثم في عهد محمد علي باشا.
٢- إنشاء مطبعة * بولاق * ودورها: أنشئت في عهد * محمد علي * .
٣- دور مطبعة * بولاق * : نشر عيون التراث العربي والإسلامي والثقافة الحديثة المؤلفة والمترجمة.
٤- المطابع في الشام: أحضر الأمريكيون مطبعة إلى بيروت عام ١٨٣٤م وكذلك * اليسوعيون * عام ١٨٤٨م
٥- أثر الطباعة على نهضة الأدب: ظهور الصحف والمجلات.
٦- ظهور صحيفة * الوقائع * في مصر ودورها: ظهرت عام١٨٢٢ودورها كان في نشر الوعي القومي والدفاع عن ثوابت الأمة وهي أول صحيفة تظهر.
٧- الصحف التي ظهرت في الشام: * حدائق الأخبار * و * التقدم * .

٨- أعلام الصحافة: * رفاعة الطهطاوي * * أحمد فارس الشدياق * * الإمام محمد عبده * فتوالت الصحف السياسية والوطنية.
٩- دور الصحافة وأثرها على الأدب: شاركت جميع هذه الصحف في خلق حركة أدبية واعية.
٩- المستشرقون
١- المستشرقون: باحثون غربيون قدموا إلى الشرق لدراسة التراث العربي ونشره
٢- الفائدة التي جنتها الحركة الأدبية من أثار المستشرقين : أ- نشرهم العديد من المخطوطات والكتب العربية القديمة
ب- تحقيق ومراجعة أصول تلك الكتب
ج- توجيه الدراسة الجامعية نحو المنهجية والأسلوب العلمي في البحث.
٣- أبرز المستشرقين جويدي * إيطالي صاحب كتاب * فهارس الأغاني * * بروكلمان * ألماني وكتابه * تاريخ الأدب العربي * .
٤- ما يعاب على بعض المستشرقين: التعصب الديني والعرقي حيث جاءت أبحاثهم مشحونة بالمفتريات المتعمدة
٥- الآثار السلبية التي نتجت عن الاتصال بحضارة العصر: إحداث خلل في المجتمع العربي من ناحية الأفكار المتنافية مع العقيدة.
٦- النتائج الإيجابية التي نجمت عن الاتصال بحضارة العصر * الحضارة الغربية * على الحياة عامة:
١- انتشار التعليم وتحسن نوعيته وتعدد مشاربه.
٢- معرفة الثقافة العالمية وتعاظم الانفتاح على هذه الثقافة من خلال البعثات التعليمية.
٣- الإطلاع على كنوز المعرفة من خلال الترجمة.
٤- نشر عيون التراث بوسائل المعرفة الحديثة كالطباعة والصحافة.
٥- إسهام وتنبيه المستشرقين إلى قيمة التراث وضرورة حمايته.
٧- الذي استفادة الأدب من الاتصال بحضارة العصر:
أ- إثراء اللغة العربية بمصطلحات علمية معربة.
ب- العناية بالأسلوب ورقة اللفظ وسلاسته.
ج- ظهور الشعر القصصي والتاريخي.
د- ظهور فن المسرح بنوعيه الشعري والنثري.
هـ- التأثر بالاتجاهات الفنية الغربية فأسهم ذلك في الحياة الأدبية واتساع أفاقها.

إحياء التراث

١- أهم عامل من عوامل نهضة الأدب: هو إحياء التراث
٢- أهم عامل لإحياء التراث: الدعوات الهادمة والمنادية باعتماد اللهجات العامية في البلدان العربية بدلاً عن العربية الفصحى تحت ذريعة أن العربية غير قادرة على استيعاب العلوم الحديثة ومواكبة العصر.
٣- مجلة المقتطف: هي مجلة تمادت في حملتها على العربية الفصحى ونادت باستبدال الحرف العربي بحرف لاتيني.
٤- أثر حركة إحياء التراث في تطور الأدب: عملت على انتقاء جمهرة فن روائع التراث لإحيائها ونشرها.

٥- جمعية المعارف: هي جمعية تأسست عام ١٨٦٨م وعملت على نشر عدد من روائع الأدب العربي مثل:
البيان والتبيين * للجاحظ * وتاج العروس * للزبيدي * ومقامات بديع الزمان * للهمداني * .
٦- المؤسسات التي سارت على نهج جمعية المعارف: دار الكتب المصرية والكثير من الهيئات والجمعيات والمطابع.
٧- الكيفية التي واجهت بها الأمة الدعوة للتخلي عن الفصحى: وذلك بالعودة إلى التراث وإحيائه.
يعتبر مطلع القرن التاسع عشر بداية عصر النهضة، كما هو متعارف عليه تاريخيا، ذلك أن الاحتكاك بالحضارة الغربية بدا في هذا الوقت حادا متميزا ، أسفر هذا الاحتكاك عن انتشار مدارس الإرساليات الدينية التي أمّت سواحل الشام ومدنه، وانتشرت في قرى جبل لبنان، وتنافست في اجتذاب الناس إليها بشتّى الطرق، وفي تلك الأثناء كانت الحملة الفرنسية على مصر قد انتهت في السنة الأولى من القرن التاسع عشر بجلائها ، وعلى الرغم من قصر المدة التي أقامتها الحملة الفرنسية ، وعلى الرغم من آثارها السلبية على البلاد إلا أنها كان لها وجها حضاريا لا يُنكر تمثّل في منجزات كثيرة نجد صورتها في الكتب التي أرّخت لها ، منها على سبيل المثال كتاب:عجائب الآثار في التراجم والأخبار " للجبرتي".
الأسباب التي أدت إلى ضعف اللغة العربية عامة والشعر بصفة خاصة في مرحلة ما قبل الإحياء هي :
أ- إن الشعراء عاشوا على تراث العصرين المملوكي والعثماني.
ب- اقتصار شعرهم على المديح والرثاء والتهاني.
ج- جعل الشعر وسيلة للتكسب.
د- غلبة التكلف والمحسنات اللفظية المزدحمة على شعرهم
٢- آثار نضوج الوعي بفعل النهضة: أدى إلى حدوث تطور في جميع مناحي الحياة بما في ذلك الأدب وخاصة الشعر فالشعراء ليسوا بمعزل عن الحياة بل من صُنَّاعها.
٣- مراحل الشعر في الفترة منذ أواخر القرن * ١٩ * حتى منتصف القرن * ٢٠ * :أ- مرحلة الإحياء * الكلاسيكية * ب-مرحلة التجديد الرومانسي.
٤- مدارس التجديد الرومانسي : أ- مدرسة الديوان ب- مدرسة المهجر ج- مدرسة أبولّو.
٥- تصنيف شعراء المرحلة الأولى * مرحلة الإحياء * إلى طائفتين:
أ- الطائفة الأولى * الكلاسيكية القديمة *
ب- الطائفة الثانية * الكلاسيكية الجديدة *
٦- سبب تصنيف شعراء المرحلة الأولى * مرحلة الإحياء * إلى طائفتين : وذلك لأنهم تباينوا ثقافة وأغراضاً وأسلوباً.
شعراء الطائفة الأولى * الكلاسيكية القديمة * * الجمود *
١- شعراؤها : هم من عاشوا على تراث العصرين المملوكي والعثماني * عصر الجمود * .
٢- اقتصار أغراض شعرهم : اقتصر على * المديح ـ الرثاء ـ التهاني والأحاجي * نفس أغراض الانحطاط
٣- سبب هيمنة تلك الأغراض على الشعر : لأن الشعر اتُّخذَ وسيلة للتكَّسُب والتقَّرُب من السلطان.
٤- رؤية النقاد لظاهرتي * التكلُّف * و * المُحسنات * : يرون أنهَّا أصبحت عند هؤلاء الشعراء هدفاً وليست وسيلة لتحسين الأسلوب.

٥- أبرز شعراء الطائفة الأولى : الشيخ علي * أبو النصر * والشيخ حسن العطار، والشيخ علي درويش.

شعراء الطائفة الثانية * الكلاسيكية الجديدة *

١- شعراؤها : هم الشعراء الذين أتيح لهم قدراً من الثقافة الجديدة واستيقظت فيهم المشاعر النفسية والوطنية والاجتماعية.
٢- سبب ظهور ملامح التجديد في شعرهم: لأنه أتيح لهم قدراً من الثقافة الجديدة.
٣- تمثيلهم : هم يمثلون مدرسة البعث والإحياء * الكلاسيكية الجديدة *
٤- من مسميات المدرسة الإحيائية : أ- الإحياء والبعث والسبب ؛ لأنهم احيوا القديم وبعثوه بعد أن كان ميتا.
ب- التيار التراثي والسبب ؛ لأنها نشأت في ظل صراع بين الثقافة العربية والثقافة الغربية.
ج- الصورة البيانية ؛ لاهتمامهم بالصورة البيانية * التشبيه، الاستعارة ، الكناية ، المجاز * .
د - الإتباعية ؛ لأنهم اتبعوا القديم في الصورة والصياغة والأسلوب.
ه- الكلاسيكية الجديدة لأنهم جمعوا بين الموضوعات القديمة والموضوعات الجديدة.
٥- ظروف إطلاق اسم مدرسة الإحياء على حركة الشعر العربي: هي ظروف الغزو الثقافي والسياسي الأجنبي حيث عادوا للقديم وتمثلوه وبعثوا أمجاد الأمة للتصدي للأعداء.
٦- أنجح وسيلة للنهوض بالشعر من وجهة نظرهم: العودة للقديم وبعثه لمواجهة أعداء الأمة.
٧- الذي ساعدهم على بعث القديم ومواجهة المستعمر: دار الكتب المصرية وجمعية المعارف.
٨- دور * دار الكتب * و * جمعية المعارف * في ذلك: عملتا على إحياء الكثير من كتب التاريخ والآدب ونشرها.
٩- رائد هذه المدرسة * الكلاسيكية الجديدة * وحامل لواءها: محمود سامي البارودي.
١٠- السبب في أن البارودي هو رائدها: لأنه تأسىَّ خطوات فحول الشعراء في العصرين العباسي والأندلسي وجعل من أبي تمام و البحتري وابن زيدون والمتنبي وابن خفاجة نماذج تحتذى.
١١- شعراء هذه المدرسة * الذي عزز من وضع هذه المدرسة * : انضمام شعراء كبار إليها أمثال:شوقي،حافظ إبراهيم، محمد عبد المطلب،وعائشة التيمورية ،محمود غنيم، الرصافي، أحمد محرَّم، الزهاوي، الزبيري، عمر أبو ريشة ، إسماعيل صبري، الجواهري.
١٢- سبب تسميتهم بشعراء الصورة البيانية : وذلك لالتزامهم الصورة الشعرية البيانية.

سمات المدرسة الكلاسيكية

١- الحفاظ على روح الشعر العربي شكلاً ومضموناً.
٢- الحفاظ على عمود الشعر * البيت صدر وعجز * .
٣- العناية باختيار الألفاظ وجزالتها.
٤- غزارة المعاني.
٥- التحرر من قيود المحسنات اللفظية.
٦- الإلتزام بالصورة البيانية * تشبيه ، استعارة ، كناية * .
٧- التجديد في الموضوعات * أغراض شعرهم تنوعت بين القديم والجديد * .
٨- الاعتماد على الموسيقى الخارجية.
٩- الاهتمام بوحدة البيت.
١٠- الإلتزام بوحدة القافية.

١١- ربط الشعر بالمجتمع بتصوير آلامه * الموضوعية * .
١٢- العناية بالصورة الجزئية * وليست الكلية * .
١٣- الاهتمام بالوحدة العضوية * عدم تنوع الأغراض في القصيدة الواحدة * .
١٤- العناية بالأسلوب والصياغة.
١٥- الابتعاد عن الأخطاء اللغوية والركاكة الأسلوبية.
١٦- الحفاظ على المعجم الشعري القديم * جزالة الألفاظ * .
١٧- تطوير غرض الغزل من وصف ظاهري إلى الانفعال بأسرار الجمال بالبحث عن عاطفة حقيقة .

أغراض شعرهم التقليدية

١- سبب تنوع أغراض شعرهم: وذلك لما تقتضيه ظروف العصر السياسية والاجتماعية التي تمر بها الأمة العربية.
٢- الأغراض التقليدية: * المدح ـ الرثاء ـ الغزل ـ الوصف * .
٣- لم يتناولوا تلك الأغراض بنفس سماتها السابقة بل أضفوا عليها تغييراً * أي طوروها * .
٤- تطور غرض المدح: ساروا على نهج القديم بتعداد صفات الممدوح وبطولاته لكن مدح الحكام خفت؛لظهور زعماء جددهم زعماء الوطنية والأحزاب
٥- تطور الرثاء: تجاوز ذوي الجاه والسلطان إلى الشخصيات الدينية والوطنية وشمل رثاء المدن والمناطق المنكوبة.
٦- تطور الغزل: ظهر اهتمامهم بالجانب العاطفي،وطوروا هذا الغرض من الوصف الظاهري إلى الانفعال بأسرار جمال النفس والبحث عن عواطف حقيقية.
٧- تطور الوصف: فبدلاً من الوصف الظاهري للطبيعة تطور إلى بعث الحيوية والحركة في الجماد إلى وصف المعارك وشهدائها.

الأغراض الجديدة

١- سبب ظهوره: أ- لأن الوطن العربي مرَّ بأحداث تفاعل معها الشعراء بأغراض جديدة تلائم التوجهات الإسلامية والقومية والتي مثلت وقوداً للمعارك ضد المحتل الأجنبي.
ب- الثقافة الأجنبية التي أسهمت في إذكاء روح التجديد.
٢- الأغراض الجديدة في شعرهم: الشعر التاريخي- الشعر الوطني- دعوة الإصلاح الاجتماعي الإسلامي ـ الشعر التمثيلي.

أ ـ الشعر التاريخي

١- سبب ظهوره : لحاجة العرب إلى ذكر أمجادهم والارتباط بماضيهم لإيقاظ الهمم وبث الثقة بذلك الماضي.

ب ـ الشعر الوطني

١- ظهور الشعر الوطني * النزعة الوطنية * : وذلك لوجود المستعمر الأجنبي فظهر الشعر الوطني لينمي الوعي القومي.
٢- أشهر شعراء الشعر الوطني: شوقي ، حافظ ، أحمد محرم ، الزهاوي ، الرُصافي.
٣- من أمثلة الشعر الوطني : أ- يقول شوقي:
وللمستعمرين ـ وإن ألانوا- *** قلوب كالحجارة لا ترق
ب- قول الرصافي مُتهكّما بحال الأمة:

يا قوم لا تتكلمـــوا * إنَّ الكلام مُحرَّم**
ناموا ولا تستيقظوا * ما فاز إلا النُوَّمُ**
ج - دعوة الإصلاح الاجتماعي
١- الاتجاه الثالث الذي صاحب الشعر التاريخي والوطني هو: دعوة الإصلاح الاجتماعي الإسلامي.
٢- استقامة الإصلاح الاجتماعي عند الكلاسيكيين : هم يرون أنه لا يستقيم إلا بإذكاء الروح الإسلامية.
٣- أبرز شعراء دعوة الإصلاح الاجتماعي الإسلامي: البارودي ، شوقي ، حافظ ، محمود غنيم.
٤- موضوعات دعوة الإصلاح الاجتماعي الإسلامي: أ- الاعتناء بالتاريخ الإسلامي.
ب- الاهتمام بالمدائح النبوية.
ج- إصلاح وضع المرأة.
د- تبني قضايا الأمة وفي مقدمتها فلسطين.
هـ- إحياء المناسبات الدينية.
د- الشعر التمثيلي
١- الشعر التمثيلي وتصنيفه: كان هذا النوع من الشعر مجهولاً في أدبنا العربي فهو فن جديد.
٢- ظهور الشعر التمثيلي ورائده: ظهر عندما نظم أحمد شوقي ست مسرحيات ولذا يعد رائده.
٣- مسرحيات شوقي التمثيلية : مصرع كليوبترا ، قمبيز، علي بك الكبير ، مجنون ليلى ، عنترة ،الست هدى * ملهاة مصرية *
٤- سب كتابة شوقي للشعر التمثيلي : مقاومة تيار العامية الذي طغى على المسرح العربي.
٥- من شعراء الشعر التمثيلي بعد شوقي: عزيز أباظة.
٦- مسرحيات عزيز أباظة: شجرة الدر ، قيس ولبنى ، العباسية ، الناصر ، غروب الأندلس.
٧- سبب ريادة شوقي للشعر التمثيلي: لأنه ظل مجهولاً في أدبنا حتى نظم شوقي * ست مسرحيات * فعُدَّ رائده.
تطور أساليبهم
١- تطور الأساليب عند شعراء الكلاسيكية: * السمات العامة التي اشتركوا فيها جميعا * :
أ- الحفاظ على المعاني الكلية التي تمثل قيم القصيدة العربية، والتصرف في المعاني الجزئية بإضفاء طبيعة العصر عليها.
ب- تطوير القصيدة بعدم تعدد الأغراض عند الأغلب،وعدم الوقوف على الطلل مثل الجاهليين،فاتسمت قصائدهم بالوحدة العضوية.
ج- التأتسي بالمعجم اللفظي القديم وإن قلَّ عند بعضهم.
د- تقليدا لشعر العربي القديم في الأساليب والتعبيرات والصور.
٢- سبب ابتعادهم عن التقليد الحرفي: لتجنبهم تعدد الأغراض وتجنبهم المقدمات الطللية.
٣- قلة التأسي عند بعضهم بالمعجم اللفظي القديم: وذلك عند الشعراء الذين ينغمسون في حياة المجتمع وآلامه.
٤- المعجم اللفظي عند البارودي: نجده قوياً وشديداً * أي الألفاظ جزلة قوية * .
٥- المعجم اللفظي عند شوقي وحافظ: نجده خافتا كُلَّما اقتربا من الشعر الاجتماعي والقصصي وكلما اقتربا من المجتمع.

٦- حال الشعر عند الكلاسيكيين: جاء متميزاً بصحة العبارة ووضوح الأسلوب وحسن الألفاظ بسبب تقليد القديم.
٧- من أغراض الشعر في هذه المرحلة * ربط الشعر بالمجتمع * ولتوضيح ذلك نقول: إنهم صوروا آلام المجتمع بهدف معالجتها ، ولذلك ظهرت أغراض جديدة في شعرهم * الشعر التاريخي - الوطني - الاجتماعي * .

أدب المهجر

شعراء المهجر هم شعراءٌ عرب عاشوا ونظموا شعرهم وكتاباتهم في البلاد التي هاجروا وعاشوا فيها، ويطلق اسم شعراء المهجر عادة على نخبة من أهل الشام وخاصة اللبنانيين المثقفين الذين هاجروا إلى الأمريكيتين * الشمالية والجنوبية * في ما بين ١٨٧٠ وحتى أواسط ١٩٠٠، وقد اعتاد الناس تسمية أعضاء الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية بشعراء المهجر، بينما في الواقع هناك الكثير من الشعراء المهاجريين الذين لم يكونوا اعضاء في تلك الراوابط والنوادي الأدبية.

أسباب الهجرة

أسباب الظروف الاقتصادية السيئة في بلاد الشام في فترة الحكم العثماني من أهم الأسباب التي أدّت بهؤلاء إلى الهجرة إضافة للاضطرابات السياسية والطائفية والحروب التي استنزفت البلاد والبشر في المناطق التي هاجروا منها. وكانت اقتصاديات الدول في القارتين الأمريكيتين تستوعب أعداداً كبيرة من العمال والمشاريع الجديدة مما جعل تلك البلاد وجهة للآلاف من المهاجرين من أرجاء سوريا ولبنان وفلسطين وأسسوا جاليات تعدّ الآن بعشرات الملايين في أميركا الشمالية * المهجر الشمالي * والجنوبية * المهجر الجنوبي * thnnx enjoy.

أدباء المهجر الشمالي

هم الأدباء العرب الذين هاجروا إلى الولايات الأمريكية المتحدة والى مناطق أخرى من أمريكا الشمالية. وهم مجموعة الرابطة القلمية ومجموعة من من لم يكونوا في تلك الرابطة، ومنهم:

أمين الريحاني

نعمة الله الحاج

الرابطة القلمية

تاسست عام ١٩٢٠ على يد جبران خليل جبران ورفاقهم وكان أعضائها:

جبران خليل جبران.

ميخائيل نعيمة.

ايليا أبو ماضي.

نسيب عريضة.

رشيد أيوب.

عبد المسيح حداد.

ندرة حداد.

ادباء المهجر الجنوبي

هم من هاجر إلى مناطق أمريكا الجنوبية كالبرازيل والأرجنتين والمكسيك وفنزويلا وأسس مجموعة من الأدباء هناك ما سمي بالعصبة الأندلسية.

اسماءالذين شاركوا في هذه العصبة

ومن أعضاءه هذه العصبة:

ميشيل نعمان معلوف.

فوزي المعلوف.

رشيد سليم خوري.

شفيق المعلوف.

الياس فرحات.

عقل الجر.

شكر الله الجر.

جرجس كرم.

توفيق قربان.

اسكندر كرباج.

نضير زيتون.

مهدي سكافي

ينقسم معشر شعراء المهجر الى فئتين:

الأولى المهجر الشمالي أي " الولايات المتحدة الأميركية " أمريكا الشمالية أما. الفئة الثانية فكانت في أمريكا الجنوبية والمعروف أن الشمال أغنى من الجنوب الفقير الذي يدخل في صلبه شعراؤنا المتواجدون في البرازيل وبلدان أمريكا الجنوبية فلكل من هاتين الفئتين خصائص ومميزات منها الأصيل ومنها المكتسب والتي تتفق تارة مع خصائص الأخرى ومميزاتها وقد تختلف أحياناً أخرى فقد ظهرت الفئتان في وقت واحد وفترة متقاربة جداً تبدأ منذ أوائل القرن العشرين تحديداً مع بداية الحرب العالمية الأولى ١٩١٤م- ١٩١٨محيث أسهمت كلتا " الفئتين" في تكوين في تكوين ما عرف بالمدرسة المهجرية الأدبية التي تركت كل منها أثرها على الأخرى.

إن فئة المهجر الشمالي على قلة عددهم كانت أبعد أثراً من فئة الجنوب وعلى الرغم من أن الذين ظهروا في الحقل الأدبي هم مهاجرو الجنوب الذين ذاع صيتهم وأعمالهم في العالم العربي إلاّ أنهم كانوا لا يتجاوزن عدد الأصابع حتى فئة الشمال فقد تفوق منهم قلة ومن ذاع صيتهم أيضاً قلة إلاّ أنهم أيضاً اثروا الأدب العربي بالعناصر والأوزان الجديدة التي تجلت مع منتصفالخمسينات من القرن الماضي.

رواد شعر المهجر: هناك العديد ممن يشار إليهم بالبنان على أنهم أصحاب الفضل في إنارة الأدب العربي منهم الشعراء : جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة إيليا أبو ماضي ونسيب عريضة ورشيد أيوب وعبدالمسيح حداد وندرة حداد ووليم كاتسفليس والريحاني وأمين مشرق ومسعود سماحة ونعمة الحاج. .

فالثمانية المتواجدون في السطور الأولى هم من أعضاء " الرابطة القلمية" التي أنشئت في نيويورك

عام ١٩٢٠م برئاسة جبران خليل جبران وسكرتيره ميخائيل نعيمة فأعضاء الرابطة القلمية سرعان ما انتشرت أعمالهم في المهجر والوطن وأقبل المثقفون في العالمين القديم والجديد " العربي والأمريكي " على إشباع ذروة عطشهم من القصة والنثر والشعر لما رأوا فيه من حيوية وأساليب غاية في الجمال.
استطاع أدباء المهجر الشمالي أن يبدعوا في أكثر من ميدان عنوانه الأدب حيث أغرموا بالأدب العربي وجعلوه مملوءاً بأساليب فنية وشقوا طرقاً وفنوناً جديدة حتى لتعد مؤلفات بعضهم أحداثاً لها قيمتها الكبرى في حياة النهضة الأدبية في الشرق العربي.
فمن أبرز الأعمال التي ما زالت حية حتى يومنا هذا قصيدة . .
المواكب " لجبران. . " و" الجداول " و " الخمائل " لإيليا أبو ماضي مع عدد من قصائد الجزء الثاني من ديوانه. . و " الأرواح الحائرة " لنسيب عريضة. . و" همس الجفون " لميخائيل نعيمة. .
النسوة في أدب المهجر: نظر الأدب المهجري إلى المرأة على أنها عنصر روائي مهم وشعري لا يشق له غبار وقصصي انحنت له الأقلام فهناك مجموعة من النساء اللواتي أسهمت لكن ليس بمستوى جبران ونعيمة والآخرين فمن أديبات المهجر اللواتي حظين بالشهرة عبر صحافة المهجر السيدة سلمى صائغ مؤلفة كتاب "ذكريات وصور" وأيضاً السيدة ماري عطا الله و مريانا دعبول فاخوري رئيسة تحرير مجلة " المراحل" والتي تصور في مدينة سان باولو وأنجال عون شليطا الاديبة والفنانة التي كانت تحب النثر والكتابة وتسهم في الخدمة الاجتماعية أيضاً سلوى أطلس رئيسة تحرير مجلة "الكرامة" التي عاشت أكثر من ربع قرن حيث ولدت سلوى في حمص بسوريا وهاجرت إلى البرازيل عام ١٩١٣م حيث توفيت هناك.
خصائص ومميزات أدب المهجر: ما يميز أدب المهجر عن باقي دواوين الأدب العربي:
الوفرة الكبيرة في العناصر القوية حيث كان الأدب العربي قبلها في عصرالانحطاط لا يزال يزحف كالسلحفاة ينوء بما يجرجره من ركام الألفاظ والأساليب القديمة البالية التي تكبله وتثقله فتعوق مسيرته وتقيد حركته.
من هنا نستطيع القول إن ما تميزت به مدرسة المهجر الأدبية تسع مزاياهي:
-التحرر التام من قيود القديم.
-الأسلوب الفني والطابع الشخصي المتميز.
-والسبع البقية : هي جوهر العمل الأدبي.
-الحنين الى الوطن.
-التأمل.
-النزعة الإنسانية.
-عمق الشعور بالطبيعة.
-براعة الوصف والتصوير.
-الغنائية الرقيقة في الشعر.
-الحرية الدينية

الحداثة وما بعد الحداثة

يعتبر مصطلح ما بعد الحداثة بفرعيه من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية من القرن الماضي، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره، فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني آرنولد توينبي وعام ١٩٥٤م، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة ليزلي فيدلر ويحدد زمانها بعام ١٩٦٥م، على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير، كما في استخدام جون واتكنز تشابمان لمصطلح "الرسم ما بعد الحداثي" في عقد ١٨٧٠م، وظهور مصطلح ما بعد الحداثة عند رودولف بانفتز في عام ١٩١٧م.

ولعل الأصعب من تحديد أصول المصطلح هو تحديده كمفهوم نقدي أو فكري وكذلك تحديد مساحة * أو مساحات * نشاطه، إذ إن حركة ما بعد الحداثة اليوم نشطة فاعلة في كافة الفضاءات الثقافية الغربية: السياسية والاقتصادية والتعليمية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية والنفسية والمعرفية والأنثروبولوجية وغيرها من مشارب الحياة العليا والدنيا على السواء. فهي كمفهوم تعم أنواع الدراسات الحديثة كافة التي تتناول مختلف النشاطات والفعاليات الاجتماعية الثقافية اليومية.

ويختلف دارسو وممارسو هذا التوجه ما بعد الحداثي فيما بينهم، لكنهم يجمعون على أن ما بعد الحداثة أبرز ما تكون في فن العمارة وتخطيط المدن وحياة المدينة. ولعل أهم أسباب غموضها كمفهوم نقدي وفكري هو اعتمادها على المكتشفات الجديدة كافة علمية كانت أو تكنولوجية أو فلسفية فكرية. ومما يزيد الغموض هو أن مابعد الحداثة مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة، مجموعها العام يشكل ما بعد الحداثة العامة، ويكون هذا الانقسام والتشظي سمتها القارة، على أن التوجه العام يميز بين قسمين كبيرين: ما بعد الحداثية Postmodernity كمظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظرية النقدية فلسفياً ومعرفياً، ثم ما بعد الحداثة Postmodcrnism كممارسة عملية وكتطبيق لهذه المنهجية والنظرية على حقل معين كالأدب أو الفن أو الموسيقى أو العمارة، وهلم جرا. ولهذا يرى دارسوها أن هناك نوعين من الدراسات: أحدهما يعالج الحياة الاقتصادية والاجتماعية على المستوى المعرفي الابستيمولوجي ويرسي أسس التنظير لهذه الفضاءات * وموضوع هذا القسم من الدراسات هو "الثقافة العالية" * والنوع الثاني يعالج الممارسات الاجتماعية اليومية التي لم تكن في السابق مجالاً للدرس أو حتى تستحق الاهتمام كمجال فكري أكاديمي كالفيديو وقصات الشعر والأزياء وأهميتها الثقافية * وموضوع هذه الدراسات: "الثقافة الدنيا" * . ومن أهم الأسماء التي أسهمت في تشكيل ما بعد الحداثة في نوعها الأول هناك الأمريكي فريدريك جيمسون والفرنسيان جان فرانسوا ليوترا وجان بودريار. أما ممارسو النوع الثاني فأكثر من أن يمثل لهم باسم أو اسمين. ولئن كان الفصل بين ما بعد الحداثتين ممكنا على هذا المستوى، فإن الممارسات الحقيقية التطبيقة تقوم بتقويض اسس هذا التمييز ، وهكذا يمتزج النوع الأول بالثاني مما يجعل التقسيم بينهما ضرباً من التعسف "الحداثي"، فامتزاجهما سمة فارقة تميز ما بعد الحداثة عن غيرها.

ومنظرو ما بعد الحداثة يعرفونها على أنها مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الاجتماعية الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي، فتنهار المسافة بين النظرية وموضوعها، ويتعذر الفصل بين النظرية التأويلية والواقع

الاجتماعي الذي تحاول النظرية إدراكه وتوصيفه..ولهذا يرى منظرو مابعد الحداثة ان جزءا كبيرا من مفهوم مابعد الحداثة يعتمد على صعوبة الفصل بين البنية المعرفية وبين ما تنتجه هذه البنية من معرفة، إذ إن هناك تداخلاً مستمراً بين أشكال المعرفة وبين ما تسعى إلى دراسته، كما أن موضوع المعرفة يؤثر تأثيراً جوهرياً في أشكال المعرفة نفسها مثلما يؤثر في الذاتية self-reflexivity.
فهي تفيد من مقولات ما بعد البنيوية في أن المنهجية المتبعة في درس مادة ما لا شك تشكل المادة ذاتها، ولذلك هناك علاقة جوهرية متبادلة بين المنهجية وبين المعرفة: الأشكال المعرفية تملي نتائجها مسبقاً وتفضي إلى تغيير متحيز في المادة المدروسة * إن كان هناك أصلاً مادة معزولة بذاتها دون الأشكال المعرفية التي تحددها * . ولذلك عني أصحاب ما بعد الحداثة بهذه العلاقة عناية شديدة.
ولعل أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة هو النظر إليها على أنها معارضة وردة فعل ضد الحداثة ومعطياتها. فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً واعياً. ورأت الحداثة أن مثل هذا المشروع لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة: أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية. وهكذا احتفت الحداثة بالصيرورة المستمرة المتشكلة أبداً وغير المستقرة على حال. لكنها أيضاً كانت تسعى في المقابل إلى إرساء الثوابت القارة التي تحكم الإنسان وتحكم تجربته كما تحكم الصيرورة الثقافية فتفسر المتغيرات العابرة وتمنح مشروعية تبريرية عقلانياً لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآنية. من هنا جاء التقابل الضدي بين الثابت والمتحول كإمكانية تفسير التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت الذي يتحكم بها ويمنحها نظاماً مستقراً أبدياً. وكان على الحداثة أن تكون مشروعاً وضعياً يؤمن * منذ عصر التنوير * بفكرة التطور والتقدم الذي يبني على الماضي وينفصل عنه في آن، فهي ترى ان اللحظة المعاشة والتجربة الحالية هي الحقيقة التي يجب التعامل معها ضمن كامل التاريخ. ومن خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيراً علمياً حاولت الحداثة أن تزيل الأوهام والطلاسم التقليدية التي ارتبطت بالمعرفة وبالمجتمع وثقافته. ورأت أن مثل هذا التفسير والعلمية التي يتبعها من شأنها تحرير الإنسان وتوجيهه نحو قيم جديدة. ولذلك سادت في مشروع الحداثة مفاهيم وقيم الإبداع والاكتشاف العلمي والتميز الفردي على أنها غاية التقدم ونهاية مطاف التطور. ومن هذا المنطلق نادت الحداثة بشعارات خلابة مثل الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية وعالمية الجهاز الإدراكي، فكان من أهم نتائج هذا التوجه محاولة الهيمنة والسيطرة على القوى الطبيعية وعلى الطبيعة عموماً، كما آمنت إيماناً قاطعاً بالقدرة الإنسانية على فهم العالم والحياة والذات والتقدم الأخلاقي وإدراكه، وآمنت بإمكانية حلول العدل وتحقق سعادة الإنسان. وهكذا كان من الطبيعي أن تتمحور شعاراتها وثوابتها حول مثاليات مغرية على كافة المستويات: فكرة التطور والتقدم والرفاه الإنساني، والإيمان بمستقبل أفضل، والتحصيل المعرفي والتصنيع والصناعة والتحضر والتقدم التقني وتطور الدولة القطرية الوطنية، وأعلت من شأن المهنة المتخصصة والمنصب والمسؤولية الفردية وشحذت آليات البيروقراطية ودعت للديمقراطية الليبرالية ولنشر روح التسامح والمذهبية الإنسانية والمساواة العرقية والاجتماعية والاقتصادية، كما أشاعت أهمية التجارب المتجردة والإيمان بالمعايير التقويمية والإجراءات غير المتحيزة وتبنت أهمية القواعد المقننة التي لا تخضع للميول والنزعات الشخصية. كل هذه السمات كانت تدين للعقلانية المطلقة.
مـا بـعد الحداثـة "مقاربة نقدية" * ١ *

في اطار التشكيك بالسرديات الشمولية "الايديولوجيات" * يعرّف ماك غرايث ما بعد الحداثة بانها الالتزام المسبق بالنسبية والتعددية فيما يخص قضايا الحقيقة واحدى المجالات التي تلقى الشعبية في فكر ما بعد الحداثة هي التاكيد على ان كل فرد هو جزء من مجتمع انساني محلي، ولذلك لابد من تفسير الحقيقة على ضوء ذلك المجتمع، ولان هناك الكثير من المجتمعات المحلية المختلفة، تعتقد ما بعد الحداثة ان هناك الكثير من الحقائق المختلفة التي يمكن ان تتواجد مع بعضها... فطالماً كانت الحقائق مرتبطة بالبيئة الاجتماعية التي تظهر فيها فان ما يكون صحيحاً لدى البعض قد لا يكون كذلك لدى من يعيشون لدى بيئة اجتماعية اخرى * ."١"
بناءاً على هذا الفهم الذي اعتمده المشروع الثقافي الـ * ما بعد حداثي * للحقيقة ، تأسست معظم مفاصله الفكرية على هذه النسبية كونها تشكل المدرك المشرعن "للفوضوية الخلاقة وتوافقية التضاد وجمالية التناقض" ، التي تستبطن رغبة ملحة في القفز على الفضاء الزمني لكل ما هو آني.
هذا الرغبة/الهوس الذي اوغل لدى البعض تحول الى رفضٍ كلي للانماط الثقافية بمختلف تجلياتها الفنية والموضوعية السائدة، وصيرورتها معرفة رمزية مبتذلة تتعالى عن ملامسة الهموم المعمقة لواقع المتلقي ، وبالتالي استحالة الاشياء والافكار الى جدلية مغلقة بين "المنتِج والمنتَج" مما يضطر المثقف – ما بعد حداثي- بين الفينة والاخرى الى اخضاع "ذاته التراثية" لتناص واع ليؤكد لنفسه اولاً وبالذات ، ولغيره ثانياً وبالعرض، كينونته المعرفية ، ولعل المفارقة غير المدركة إن هذا التناص قد شكل اقسى فعل توهيني يمكن ان يمارس ضد العقل المعرفي بماهياته الوجودية، كونه احدث انهياراً فجائياً لكل ما هو قار في بنية مشروعة الفكري، مما يعني ضياع كل ما يمكن ان يؤكد مركزية العقل بوظائفه المسيّسة للكون والحياة، منتجاً بذلك لـ"متواليات معرفية" هيمنت على قراءاته الفكرية التي أبدعها.
في ضوء هذه الافتراضات يمكننا القول ان النسبية تقف أمام منزلقات فلسفية تعجز عن تجاوزها باطمئنان من اهمها:
المنزلق الأول : وجوب الإيمان بالتناقض الفلسفي والمنطقي فـ * كل تفسيرات الحقيقة...هي صحيحة بذات القدر الذي تكون فية غير صحيحة * "٢" وهذا ما لا يسلم به "هؤلاء" تجاه الكثير من المفاهيم التي تشكل البنى التحتية للنسبية.
وتتأكد حقيقة التناقض فيما لو أدركنا ان المجتمع المحلي الواحد يحوي على عدة حقائق متعددة ومختلفة بتعدد أفراده مؤدياً بذلك الى فوضوية هدامة، وبذا تخرج المعرفة من طابعها الموضوعي الخارجي لتتخذ مساراً ذاتياًّ، مما يجعلها مرتبطة ببعدها الوظيفي في النظام المتداول، وهو الذي جعل ما بعد الحداثة تلاقي رواجاً هائلاً بين الاوساط الشعبية المروّجة للاباحية باعتبار ان ما يعطي القيم طبيعتها الأخلاقية لن يكون - في ما بعد الحداثة - التسالم الوجداني العقلائي ، بل التحيز والتشيؤ الوظيفي للقيم في مجمل المنظومية الرقمية * واي شيء لا يمكن ان يتحول الى رمز قابل للتشخّص والعرض من قبل الحاسوب "ولا يدخل في التكنولوجية الرقمية" سيتوقف عن أن يكون شكلاً من المعرفة في مجتمعات ما بعد الحداثة * "٣"
المنزلق الثاني: ما يمكن أن نسميه بإشكالية التعريف حيث لا يمكن وفقاً لهذا اللازم تعريف الاشياء والافكار وبالتالي فقدان الركن الأساس الذي تبنى عليه الحضارات فـ * التعريف بالطريقة الحداثية يرى ان الحقيقة هي توافق بين الشيء والفكرة التي نحملها عنه ، ولكن ما بعد الحداثة تنأى عن هذا الاسلوب نتيجة عدم وجود هذا التوافق المثالي فالشيء والفكرة التي نحملها عنه يندمجان لدرجة لا نعرف ما إذا كانت الثقافة هي التي تجعلنا نرى الشيء كما نراه، او انه فعلاً بذاته هكذا، فلا يوجد

فاصل واضح بين الشيء وتمثيله.. لأننا لا يمكن أن نفصل الموضوع عن إطاره ، وهذا الإطار هو الذي يرسم تصوراتنا للموضوع، وهو مرتبط بظروف مختلفة وبتاريخ متشابك من القناعات والمصالح والرغبات.. إذن الموضوعية غير موجودة لذلك لا تكترث ما بعد الحداثة بالتعريفات * "٤"

المنزلق الثالث: الفقدان الحتمي لظاهرة التعميم والشمولية والكلية التي تستند اليها ايما حضارة مما يسهم في نقل الفكر الذي آمن بالنسبية الى حالة الاستغراق بجزيئيات غير منسجمة ليس بينها أيما رابط موضوعي او فلسفي اوعلمي، وبفقدان تعميمات العلوم التجريبية والفلسفية يصبح الفكر الانساني، فكراً مهشماً، وبالتالي تنتفي القيمة المعرفية لكل ما يُنتج. مما يرسخ البرزخية بين المعارف النظرية الفلسفية من جهة وبين العلوم التجريبية والانسانية من جهة اخرى.

من هنا لابد للعقل الما بعد حداثي من القيام بمسح شمولي لأولوياته وانساقه الفكرية لتشكيل اسّ معرفي أولي قارٍ بعيداً عن هيمنة الفكر النقضي الذي كان وما يزال سمته البارزة ، فالمشكل الذي وقع فيه ناتج في احد جوانبه من طبيعة تصوراته الفلسفية ازاء الكون وقضاياه ، فقد اعتاد في ذلك على تفكيك المفاهيم بصيغة اثنية، توهماً بمانعية الجمع بينها لهذا حاول مفكرو ما بعد الحداثة التخلص من غياب التوازن في المفاهيم الضدية بالغاء المساحات المشتركة بينها والاحتفاء بالتشتت واللاثبات . فبدلاً من الاشتغال على تقويض الفواصل المعرفية الحاكمة على مجمل النشاطات الفكرية ، فقد اتُجه نحو لملمة هذه الثنائيات بثنائية اخرى شمولية تمثلت في * النسبية / الاطلاق *

ضمن هذا الاطار التحليلي يمكن الادعاء بعدم استقرار الحقيقة على نسق تقييمي واحد، وبالتالي عدم خضوعها الى معيار واحد، فالقول بالنسبية يملك قدراً معقولاً من الواقعية فيما لو نظرنا الى الحقيقة في عدد من تجليّاتها -لا مطلقاً - كونها نتاجاً انسانياً، حيث لا يمكن حينئذ احتكارها احتكاراً شمولياً بمعنى تجهيل الآخر واقصائه.

....

الهوامش

١- قراءات في ما بعد الحداثة، مجموعة من الباحثين، ترجمة حارث محمد حسن ود. باسم علي خريسان ص٦١-

٢- نفس المصدر ص٦٢-

٣- نفس المصدر ص٧.

٤- مابعد الحداثة ترحب بكم ، عبد الرحمن الحبيب.

ما بعد الحداثة وموت الإنسان * ٢ *

ما الفكرة المحورية التي يمكن أن نختصر فيها مشروع ما بعد الحداثة بمختلف تجلياته الثقافية، فلسفياً وأدبياً ورؤية للحياة وقيمها ونظمها؟

نرى أن من أفضل الصيغ لتحديد مشروع ما بعد الحداثة مقاربته من منظور مقارن، ففي مثل هذا المقام يصلح الاهتداء بالمقولة العربية القديمة "بأضدادها تعرف الأشياء!".

ونريد من تشغيل المنظور المقارن استحضار ما بعد الحداثة في سياق تعالقها وتجاذبها النقدي مع مشروع الحداثة لأن هذا التجاذب النقدي يحقق لنا رؤية مزدوجة تمكننا من فهم الحداثة وما بعدها.

صيرورة المشروع الحداثي الغربي خلصت إلى إعادة النظر في العقل ذاته عبر مشروع نقد العقل الذي كان أول محاولة جادة لدراسة آلية التفكير البشري من منظور تعيين حدود اشتغاله

وفي هذا السياق يمكن اختصار مشروع الحداثة في المقولة الهيغلية الشهيرة التي ترجع انبثاق الحداثة إلى ديكارت بتأسيسه لمفهوم الكوجيتو * أنا أفكر.. * ، إذ أرسى حسب هيغل "أرضية المشروع الحداثي".
وبالفعل أجاد هيغل الإمساك بحقيقة المشروع الحداثي، لأن الحداثة الأوروبية تأكيد للذات الإنسانية وثقة في قدراتها على إنتاج الحقيقة وتفسير الكون ووضع نظم الحياة.
وقد بدأ التبلور الفعلي لهذه الثقة في العقل ومنتجاته الفلسفية والعلمية قبل الديكارتية، أي مع بداية عصر النهضة الأوروبية، حيث كان هذا التوكيد للذات يتم في سياق نقد ثقافة القرون الوسطى الأوروبية التي كانت تحتقر العقل، وتكبت انطلاقة الفكر وتقيد حركته، بل تقيم المحارق لعقابه كلما أبدع وأضاف!
لكن صيرورة المشروع الحداثي الغربي خلصت إلى إعادة النظر في العقل ذاته، إذ إنها بعد لحظات الانبهار به في القرن السابع عشر، والثقة في قدراته المعرفية والإعجاب بمنتجاته العلمية * الثورة الصناعية * ، ظهر فيها كانت في القرن الثامن عشر بمشروع نقد العقل الذي كان أول محاولة جادة لدراسة آلية التفكير البشري من منظور تعيين حدود اشتغاله.
ولقد كانت الوقفة النقدية الكانتية ذات أثر بالغ في مسار الفكر والثقافة الأوروبية لاحقا، حيث لم يعد العقل قابلا للتأليه والتقديس، بل استحال إلى مجرد أداة محدودة في إمكانها المعرفي.
ومع صيرورة النموذج المجتمعي الصناعي ظهر في القرن التاسع عشر أن هذا النموذج لم يكن جنة كما تم تصويره والتبشير به في الكتابات التنظيرية والتقريظية التي زامنت بداية الثورة الصناعية! بل ظهر فيه اختلال عميق كان برودون وماركس من أشهر الفلاسفة الذين قاموا بالكشف عنه.
ومع انتهاء القرن التاسع عشر تبدى بوضوح أن الحداثة عندما أسقطت المرجعية الدينية، أسقطت نفسها في مأزق، حيث أقامت العقل بوصفه مرجعا أحاديا للحقيقة الفلسفية ومنبع التنظير للنظم السياسية، ثم لم تستطع أن تحقق للكائن الإنساني مطالبه وتستجيب لانتظاره، فكان لابد أن تشهد نهاية القرن التاسع عشر لحظة مراجعة شاملة للأسس الإبستمولوجية التي قامت عليها الحداثة.
ولم تكن المراجعة ممارسة نقدية محدودة بل كانت ثورة وانقلابا على فلسفة الحداثة بكل تجلياتها.
إذا كان المشروع الحداثي إعلاء من شأن الذات الإنسانية وقدراتها العقلية، فإن ما بعد الحداثة كان ضربة موجهة بالضبط إلى هذا الأساس وتفكيكا له، أي نقض العقل ونفي الذات
وإذا كان المشروع الحداثي من حيث الأساس إعلاء من شأن الذات الإنسانية وقدراتها العقلية، فإن ما بعد الحداثة كان ضربة موجهة بالضبط إلى هذا الأساس وتفكيكا له، أي نقض العقل ونفي الذات.
وللأسف ثمة تصور يسود الفكر العربي المعاصر في حديثه عن الفلسفة المعاصرة.. تصور أراه قاصرا حيث يربط فلسفة موت الإنسان بالمذهب البنيوي تحديدا، بينما الصائب هو أنه توجه عام هيمن على الفكر ما بعد الحداثي وليس فقط على المذهب البنيوي وحده، فالخاصية الأساسية التي تميز مشروع ما بعد الحداثة هي نفي الكائن الإنساني.
ولإيضاح ذلك يمكن أن نستحضر هنا نماذج من التوجهات ما بعد الحداثية.
ولنبدأ بالتحليل النفسي لسغموند فرويد حيث نجده يقدم تصورا عن الكائن الإنساني وعن جهازه النفسي ينتهي إلى إلغائه، حيث يجعله خاضعا لإشراطات "الهو" ومحكوماً بمحددات لاشعورية.
وبذلك تصبح المفاهيم الديكارتية التي نهض عليها مشروع الحداثة مفاهيم عن مكونات مهزوزة هامشية في الوجود الإنساني، فالشعور والعقل والإرادة ليست سوى ألفاظ زائفة تحمل تصورات ودلالات غير مطابقة لحقيقة الذات البشرية.

وهكذا يخلص التحليل النفسي إلى نفي الحرية والإرادة عن الكائن الإنساني، ويحيله إلى كائن مسير بفعل اللاشعور ودوافع "الهو" الغريزية.
كما أن الماركسية بجعلها العامل الاقتصادي عاملا محددا وموجها يمكن إدراجها هي كذلك ضمن فلسفات ما بعد الحداثة، لأنها هي أيضا شرطت السلوك الإنساني وتفكيره بشروط خارجة عنه.
وفي هذا السياق يقول ألتوسير محددا التاريخ بكونه "عملية بدون ذات"، أي ثمة بنية من الشروط والمحددات المادية هي التي تتحكم في توجيه حركة التاريخ وتعيين اتجاهه، وهي بنية خارجة عن إرادة الإنسان!
وبذلك أرى أن التأويلات الفلسفية التي صنفت الماركسية ضمن توجهات ما بعد الحداثة تأويلات صائبة استطاعت تعيين موقع الفكر الماركسي في سياق التطور الفلسفي الأوروبي.
حقيقة مشروع ما بعد الحداثة ينبغي التماسها في هذا التغييب والنفي للكائن الإنساني، بإخفاء هذا الكائن وتذويبه في بنيات شارطة ومتحكمة فيه، سواء كانت بنيات نفسية أو اقتصادية
وعوداً إلى الاستفهام الذي بدأنا به هذه السطور، فنقول إن حقيقة مشروع ما بعد الحداثة ينبغي التماسه في هذا التغييب والنفي للكائن الإنساني، بإخفاء هذا الكائن وتذويبه في بنيات شارطة ومتحكمة فيه، سواء كانت بنيات نفسية أو اقتصادية، وهو مؤشر على تحول فلسفي عام هيمن على المنظومة الثقافية الغربية بكل تعبيراتها.
ونجد هذا التغييب ينعكس أيضا على مستوى نظريات الأدب، إذ ارتفعت دعوات إلى تمويت المؤلف كما هو الحال مع نظرية النص التي قدمها رولان بارت، والمناداة بتحرير الرواية من نمطها التقليدي القائم على نظام الشخصيات إلى رواية حركية مبنية على أساس اللغة وبلبنات الألفاظ حيث لا تحضر الشخوص حضورا مهيمنا كما هو الحال في الفضاء الروائي الكلاسيكي.
بل إن ثمة دعوات إلى تخليص الرواية كلياً من مفهوم الشخصية! وهو تصور يندرج في سياق ما بعد الحداثة الموغل في استبعاد الذات الإنسانية وتهميشها أو زحزحتها من مركزيتها الأنتولوجية.
ومع هذا النفي المتعدد للكائن الإنساني والذي حصل مع سيكولوجية فرويد وبنيوية رولان بارت وميشيل فوكو واقتصادوية الفكر الماركسي المصبوغ بالتأويل الألتوسيري، يغدو السؤال عن معنى ودلالة الإنسان في الفكر المعاصر، فكر ما بعد الحداثة، سؤالاً ملحاً وضرورياً يفتح لنا أفقاً جديداً للتفكير النقدي في منتجات الثقافة الغربية.
فقد حدث انقلاب هائل في دلالة الإنسان ومركزه حيث استبعدت فاعلية الذات، وأصبح ينظر إليها كذات تابعة مشروطة بمحددات خارجة عن إرادتها مع مشروع ما بعد الحداثة.
وهذا التحول هو ما ينبغي أن نعي دلالته وخطورته في علاقتنا بمنتجات الفكر الغربي المعاصر.
المجتمع ما بعد الحداثي.. سوسيولوجيا السوق والموضة * ٣ *
يرغب الكثيرون في قراءة الفكر ما بعد الحداثي كانعكاس لما يحصل من تحولات اجتماعية واقتصادية ونفسية في المجتمعات الغربية، وهم بذلك يعودون بظاهرة ما بعد الحداثين الى نقطتين رئيسيتين أولاهما التأكيد على خصوصية الظاهرة بحكم نشأتها في المجتمعات الغربية وعدم خضوع المجتمعات الأخرى لتحولات من نوع مماثل مما يجنبها أو يبعدها عن الجدل الدائر حول ما بعد الحداثة، أما النقطة الاخرى فهي الاصرار على الربط الميكانيكي بين الفكر ما بعد الحداثي وتحولات المجتمع الغربي، بحيث تصبح كل أفكار ما بعد الحداثيين إفرازا طبيعيا لما عاشه الغرب من تناقض في الايديولوجيا الحداثية لا سيما في علاقات المركز بالهامش وما نشأ عنها من علاقات الاستغلال، وفقدان للمساواة وسيطرة للنخبة وفرض هيمنة التغريب على مجتمعات العالم الثالث، لذلك وكرد فعل

على ذلك ستنشأ حركات ذات اصول اجتماعية تنادي بنهاية الايديولوجيات والمعتقدات وتطالبها بالخروج عن كل قياس معياري وترسخ الانتماء الفردي وتشيع الثقافة السلعية والاستهلاكية وترفض مقولات سطوة العقل وتتحدث بدلا عن ذلك عن لا عقلانية العقل، إنها باختصار كما وصفها أحد الباحثين تبحث عن السلطة في كل شيء، من اجل إدانة اي شيء،
وهي وفقا لذلك لا تتحدث عن المجتمع وتحولاته بقدر ما تطنب في الكلام عن أرخبيل السلطات التي يخضع لها هذا المجتمع.
وقد جرى توصيف هذا المجتمع بالعديد من المصطلحات التي تصف هذا المجتمع انطلاقا من منظورها السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي فأحيانا يطلق عليه <<المجتمع ما بعد الصناعي>> كما أطلق عليه عالم الاجتماع الفرنسي الشهير آلان تورين وأحيانا اخرى <<المجتمع المعلوماتي>> أو <<المجتمع الاستهلاكي>> بحسب تعبير فردريك جيمسون. إن كل هذه التوصيفات تقوم على محاولة إنشاء صلة رمزية بين ثقافة ما بعد الحداثة وظرف اجتماعي معين، فهي تربط بين ولادة <<مجتمع ما بعد الصناعة>> وبين <<ثقافة ما بعد الحداثة>> مثلا ويبدو ان الاجتماعي الاميركي دانيال بل هو الأبرز في دراسة هذه العلاقة الاتصالية، حيث يميز بوضوح بين التحولات الطارئة على الميدان الاقتصادي، وتلك التي جدت على مجمل الحقل الاجتماعي، حيث لب الاقتصاد ما بعد الصناعي هو المعرفة، بحيث ان البنية الاجتماعية المهنية الجديدة إنما تنتظم حول الكفاءات الذهنية، وصفة <<اما بعد>> ترتبط هنا بالتداعيات الناتجة عن الشخصنة داخل كل قطاعات المجتمع، وهو لذلك يدعو الى النظر في طبيعة المجتمع ما بعد الصناعي انطلاقا من تفكك مبادئ الحركة والعمل فيه، اكثر من النظر في الوحدة والتماسك المفترضين لنظامه الاجتماعي.
لذلك فالنزاعات الاجتماعية الجديدة والمفترضة لا تقع خارج نظام الانتاج، بل في مركزه، وتمتد الى ميادين جديدة من الحياة الاجتماعية، وما ذلك إلا لأن الاعلام أو التربية أو الاستهلاك ترتبط ارتباطا أوثق مما في السابق بميدان الانتاج، فعلينا أن نفصل النزاعات الاجتماعية عن نظام الحكم الاقتصادي والسياسي، وهو ما يجبرنا على التخلي عن مفاهيمنا التقليدية في تحليل المجتمعات من مثل مفهوم الطبقة الاجتماعية والصراع الطبقي من اجل الحديث عن التوترات الوفيرة والطبيعية التي لا نعني حذفها، بل تدبيرها في الحدود التي يمكن فيها التفاوض عليها.
في حين ان فريدريك جيمسون يشير الى العلاقة الوثيقة بين ما بعد الحداثة والمرحلة الحالية من الرأسمالية متعددة الجنسية، إذ ان ما بعد الحداثة الجديدة تعبر عن الحقيقة المركبة للنظام الاجتماعي الجديد للرأسمالية في مرحلتها المتقدمة هذه فثقافة ما بعد الحداثة تناسب الانماط الجديدة: الاستهلاك وسرعة استعمال الموضة الدقيق للوقت، أو ما يسميه <<تذرية>> الوقت، وهو بالتالي يصل الى نتيجة خلاصتها ان ما بعد الحداثة ليست <<موضة>> للمرحلة الرأسمالية الحالية، وإنما هي ثقافتها بالذات.
نرسيس
إن هذا المدخل الثقافي في قراءة ظاهرة ما بعد الحداثة قد سيطر على الكثير من المثقفين والمحللين الاجتماعيين ولا شك ان ذلك يشكل المظهر الأكثر بروزا في ظاهرة ما بعد الحداثة لا سيما في حقول العمارة والفن والسينما والأدب وغيرها، لذلك فيقرأ سكوت ليش ظاهرة ما بعد الحداثة بوصفها حدثا ثقافيا وتمتلك ثلاث مواصفات عامة، فهي أولا نتاج سيرورة التمايزات الثقافية وهي ثانيا خلق لنظام جديد من الرموز المجتمعية المتصفة بالرؤيوية أكثر من اتصافها بالملموسية وثالثا هي ظاهرة تعكس تغيرات واضحة وجلية في التصنيف والتراتب الاجتماعيين.

يضاف الى ذلك ان هناك بعضا من علماء الاجتماع الذي يقرأون ظاهرة ما بعد الحداثة وفقا لتجربتها المعيوشة، إذ يفترضون ان المظاهر الاجتماعية المتجلية في السينما والأدب والاجتماع والاستهلاك، تشكل كلها رؤى متنوعة ومتغايرة لحقيقة اجتماعية واحدة، وهم لذلك يفترضون وجود مكان مركزي يضفي المعنى على المواقع والأجزاء المترابطة فيما بينها، ووفقا لذلك فهم يؤكدون غياب التفسير التوحيدي للعام الاجتماعي مقابل التبعثر والفوضى، وحلول الفرديات مكان الكليات، وظهور ما يسمى بالنرجسية الفردية، حيث لا يعود الفاعل الاجتماعي قادرا على التأثير في محيطه الاجتماعي، فيلجأ الى تمركزه على ذاته، فيظهر العجز عند الناس وتكثر ضحايا الفوضى في صفوفهم. ولذلك لا بد عند دراسة المجتمع ما بعد الحداثي من التركيز على استقلالية النظم الفرعية عن بعضها وعدم تدامجها في كل جامع أو كل تراتبي واحد، وهذا الانفصال أو التناقض صفة هذا المجتمع الذي لا يوجد فيه نظام مرجعي مشترك مما يدفع كل نظام جزئي الى ان يتمحور * كما الأفراد * حول أوالية اشتغاله الذاتية، ولا يعود يسرى بينهم من اتصال، سوى الاتصال المعلوماتي * الإعلام * .

ومصداق هذه الأفكار واقعيا وعمليا هو ظهور فكرة <<السوق>> كمبدأ منفصل عن النظام الذي يحكم المجتمع، وكمختزل لتعقيداته، وكقناة للتواصل الاعلامي بين أجزائه، فالسوق هنا هو المعبر عن منطق التاريخ الاجتماعي وتطوره، وهو الذي يكشف عن طبيعة النظام الاجتماعي ويعبر عن الخصوصيات عن طريق تحصين التمايزات والاختلافات بين الأجزاء.

ففكرة السوق، بما هي تجسيد معيوش للتاريخ الانساني، تشهد حاليا انتصارا لا سابق له في الاقتصاد وفي السياسة وفي الاجتماع فقد أصبحت حقيقة شبه دينية، إذ يجب ان تحصل في المجتمع أشياء وأحداث غير قابلة للسيطرة والانتظام، فكل شيء يتحرك بفوضى، هذا هو جوهر ظاهرة ما بعد الحداثة اجتماعيا، وقد استغرق جورج بالانديه في وصف الفوضى باعتبارها سمة ابداعية، أو حركة تزيل قديما وتخلق جديدا، إنها تمثل المنحى الايجابي للتغيير وتقود خطابا يتيح قبول غير الأكيد، كنمط علاقة مع العالم.

وإذا كانت فكرة <<السوق>> مؤشر الضبط في المجتمع ما بعد الحداثي الذي تحكمه الفوضى، فإن الموضة بوصفها دلالة حضور السوق ووجوده تصبح هي النظام النمطي في المجتمعات ما بعد الحداثية، وتأخذ شكلا جوانيا ونرجسيا، وهذا ما يؤسس لظهور الفردية كقوة مجهولة خارجة عن كل تحكم، وهي لذلك قوة تدميرية وتخريبية، فعندما يعيش كل فرد على انه نظير ذاته، يصبح المجتمع عندها منبع القداسة ويجب حماية الذات بوصفها نقطة اختزال المجتمع، ان اسطورة نرسيس هي عنوان اللااجتماعية، فما دام الفرد حبيس صورته المرآتية، فإنه ينسحب من كل علاقة ويموت من جراء ذلك.

الفن ما بعد الحداثي

إن هذه الرؤى تختصر صيغة الفن ما بعد الحداثي الذي يفترض به ان يعكس صورة مجتمعه بطريقة أو بأخرى، فنلحظ ان الفن دخل في مرحلة النفي الأبدي والمستمر، فما دام الجديد لا يلبث ان يصبح قديما وأن النفي ايضا فقد قدرته على الخلق، لذلك فأصبح الفن يرتاد الحقول المختلفة من سينما وأدب وتشكيل بكثير من الفجاجة، فما من شيء إلا ويحتضر، لكن ثمة شيئا ما بصدد الاختمار، لذلك فما بعد الحداثة الفنية تنادي وتطالب بمحو الفوارق بين الحقول الفنية المختلفة، إذ تريد ان تكون اساسا للتجديد وللسعي الأبدي الى الفرادة والاستبطان المنهجي للاحتمالات، إنها تتطلع الى تفكيك أوصال الصنم الرومنطيقي للمبدع الفرد، المنغلق المتمحور على ذاته، حتى يتمكن الفنان التقني ان

يلهو بإعادة تجميع أشلائه وفق هواه، إن ذلك يوجد في صيغته القصوى القائمة على رفض الحداثة والتي تقول <<نعم لكل شيء>>.
تتقدم إذا حركة ما بعد الحداثة نافية الحداثة ومعلنة رفضها لكل أسسها وأصولها فالحداثة كانت امبريالية وذات نزعة ذكورية متمركزة في حين ان ما بعد الحداثة ترفع راية التحرر، انها حركة متشظية يمكن ان تتفتح فيها المتعددة ذلك <<أننا كنا قد بحثنا الجانب الأدبي في الفكر ما بعد الحداثي>> او ما يطلق عليه ادب الصمت في مكان آخر، فإننا سنركز على استخلاص الملامح أو الميزات العامة التي تشترك فيها ثقافة ما بعد الحداثة في حقولها المتعددة.
إن أول ما يمكن ملاحظته هو ردة الفعل النفسية الحادة تجاه الحداثة بحيث تسعى ثقافة ما بعد الحداثة الى ترسيخ وجودها عبر تحطيم أو نقض الثقافة الحداثية، فإذا كانت الحداثة أمعنت في تشويه وإدانة الثقافة الجماهيرية لأمور الثقافة حيث الثقافة العليا والثقافة الشعبية، ولكن نمنح الافضلية الى تعدد اشكال التعبير الثقافي، كما انها تلغي دور العقل، الذي ترى فيه انه ينزع عن العالم انسانيته قبل ان يدمره، وتتصدى الى العلم الوضعي الذي شكل أحد طموحات الحداثة، إذ هي لا تدخر جهدا في تحويل مشروع المعرفة الى مشروع رمزي، لغوي، استعاري، غير تنظيري اي باختصار الى مجرد عمل سردي.
إن المجتمع ما بعد الحداثي يبدو إذا أشبه بمجتمع الخدمة الذاتية، والاغراء فيه بمثابة مسار شامل، ينزع الى تنظيم الاستهلاك والمنظمات والاعلام والتربية والأخلاق، وهكذا جاءت علاقات الاغراء بديلا عن علاقات الانتاج، إنه يتجه نحو الحد من العلاقات السلطوية والزيادة في الخيارات الخاصة وفي منح الأولوية الى التعددية، والازدراء بالقيم الكبرى وبالغائيات التي تنظم العلاقات في الأسرة والعمل والجيش وغيرها، وتعم السلبية بوصفها القيمة الوحيدة التي يسعى الجميع لتحقيقها مما ينتهي بالمجتمع الى حالة من التذرر والقلق والتشاؤم.
ولكن هل يعني ذلك النظر الى المجتمع ما بعد الحداثي بكونه سيئا بالمطلق، إننا نغفل المنظورية النسبية التي يصر مفكرو ما بعد الحداثة على ترسيخها لدى النظر الى المجتمعات، فالقيم التقليدية التي حكمت المجتمعات وثبتت جذورها مع قيم الحداثة لا تأخذ مكانة فضلى على القيم التي تنقضها أو تلحقها، إذ إن المجتمع هو الذي يفرز قيمه الخاصة التي تعبر عن تحولاته وطموحاته مع ضرورة توخي الحذر في ربط العلاقة الميكانيكية وفق الاصول الماركسية بين الفكر والمجتمع، فالارتباط بينهما ليس اتصالا دائما بالضرورة كما أنه لا يعني قطيعة كاملة، فرواد ما بعد الحداثة يتشككون في الجديد لأنهم خبروه وهم بذلك لا يؤسسون لمجتمع جديد يبنون قيمه ويسعون الى تحقيقه، فدور المثقف الرسولي انتهى بالنسبة اليهم وجاء دور الثقافة الشعبية لتعبر عن مكبوتاتها ومخزوناتها فهي جزء من الثقافة المجتمعية لا تنفصل عنها لأنها نبتت منها، وفي النهاية تبقى كل نظرة مقارنة مرفوضة لدى ما بعد الحداثيين لأنها تحمل بين طياتها حكم القيمة الذي لا يقيمون له وزنا لأنه من رواسب عصر يطمحون الى التخلص منه.
ما هو الشعر ما بعد الحداثي؟ * ٤ *
ترجمة الفصل الاول من كتاب جيمز لونكينباخ في "الشعر الحديث بعد الحداثة" طبعة جامعة اكسفورد عام ١٩٩٧ .
"إن الشعر الحداثي لديه الحل للاتجاهات المتناقضة – التي عزلت وبولغ فيها في ما بعد الحداثة – والتي تبدو كلاً منها بشكل مفزع معارضة للأخرى وللمراحل المبكرة للحداثة". هذه العبارة كتبها تقريباً راندال جاريل . فحيث كتب جاريل "رومانسي "وحديث استبدلتهما "بحداثي" و"ما بعد

حداثي" وكانت النتيجة عبارة لا تقدم فقط مدخلاً جيد لبداية الحديث عن تقلبات الشعر الأمريكي خلال العقود القليلة الماضية لكنها أيضاً تذكرنا بتلك التقلبات التي اتبعت نمطاً مر علينا سالفاً . * ١ *

إن الكلمات التي أضعها على لسان جاريل هي له ، فجاريل لم يكن بتاتاً الشخص الأول الذي استخدم كلمة ما بعد حداثي * قد ظهرت مبكراً في عام ١٩٢٦ في مناقشات عن الثيولوجيا الحداثية * ، ولم يكن كذلك الشاعر الأول الذي يشعر أن الحداثة الأوروبية قد طواها الماضي ، فقد كتبت لورا ريدنك وروبرت كريفز في ١٩٢٨:" من الممكن الآن أن نصل لموضع تنظر فيه الحركة الحداثية لنفسها بتعاطف تاريخي * كمناقض للعصري * ٢ * * . لكن بإعادة تفكير في العلاقة المعقدة من الشعر الحداثي والرومانسي فإن جاريل مهد الأرض للنقاش الأول المفيد عن الشعر الذي كتب كردة فعل على أعمال ت . س . اليوت وولاس إستيفنز وماريانى مور ، فقد كتب يتساءل في ١٩٤٢ : " من يصدق أن الحداثة تنهار سريعاً جداً ؟ " * ٣ * ، اليوم – بعد أكثر من نصف قرن – فإن إحساسنا بالحداثة يستمر في التغير لكن تمييزنا للشعر ما بعد الحداثي غالباً أيضاً ما يعتمد على الأفكار القديمة الطراز للحداثة . في حين أن معظم قراء شعر الحداثة رفضوا منذ زمن بعيد القصص التي أمدهم بها النقاد الجدد مثل ألن تيت وكلينيث بروكس فإن نفس القراء غالباً ما يميلون لتلك القصص ليغالوا فيه النمط السياسي والرسمي للشعر ما بعد الحداثي .

وهنا مثالٌ واضح على تلك المبالغة في هذه الفقرة من " النظام " لجون أشبيري .

" لعدة أسابيع تكتشف ما يبدو الطريقة المثلى للفعل . تكتشف وجود مفترق في الطريق ، لذا تتبع أولا ما يبدو أقل وعداً ، أو - بأية حال – الأكثر وضوحاً من بين الفرعين حتى تشعر بأنك كونت فكرة جيدة عن المكان الذي قادك إليه . ثم تعود لتفحص الطريقة الأكثر تشابكاً ولفترة ما يبدو أن تعقيداته تعد بتعقد أكثر وبالتالي تصبح هدف عملي لك، من الممكن أن نستدل على المرء بأي عدد من الطرق لذا فإنأجزائها وأوضاعها من الممكن تفحصها بالكامل . وبهذا الفعل تبدأ بإدراك أن الفرعين مرتبطين معاً

مرة أخرى بل وأبعد من ذلك ندرك أن مكان الارتباط هذا هو النهاية أيضاً وهو المكان ذاته الذي انطلقت منه – والذي هو خليط غير محتمل من الواقع والفنتازيا – يداهمك على الطريق الذي أصبح الآن دائرة كاملة "

وبتمييزنا لهذه العبارات كإعادة صياغ جوري بيرلوف عن هذين الشاعرين لكنها تعتمد على قراءتنا لفروست كشاعر حكمة أكثر منه الشاعر الذي - في " الطريق غير المسلوك " - يقوض مثل أشبيري الأفكار البسيطة عن الاختلاف ويقترح أننا نحيا في نوع ما من اللا تحديد * ٤ * . المتحدث في قصيدة فروست يريد أن يصدق بأن اختياره لأحد الطرق بدلاً من الآخر يصنع كل الاختلاف. لكن تورياته تكشف أن الطرق لا تصنع مطلقاً الاختلاف.

ثم اتخذ الآخر، تماماً بالعــدل، وربمـا كـان له الأرض الأفضـل.

لأنه كان معشوشباً وينقصه الإهتراء.

بـالـرغـم أن المـرور هنــاك.

قـد أبلاهـم فعـلاً بنفـس الطريقة

من المغري الظن أن نثر أشبيري هو خطوة متقدمة عن الأبيات الشعرية رباعية التفعيلة لفروست لكن حالما نميز التوريات في " الطريقة غير المسلوك " * " تماماً بالعدل "، " ربما الأفضل "، " فعلاً بنفس الطريقة " * حينها يبدو " نظام أشبيري كتكرار لتشكك فروست أكثر منه ارتداد عنه.

أولئك الذين يقصون القصص عن الشعر ما بعد الحداثي هم عادة اكثر اهتماما بالفروقات النقاشية أكثر من الذين يعايشونها إلا أن القصة الأكثر شيوعاً أمدنا بها - جزئياً على الأقل - الشاعر الذي وظيفته التبرير. وباختزال القصة بملخص بسيط تصبح كما يلي : بعد كتابة بضعة كتب * موضوعية وغير شخصية * تنتمي للنقد الجديد وُمدحت كثيراً فإن روبرت لويل آمن بأن الشعر يمكن أن يكون متشظي وذاتي وشخصي وكانت النتيجة " دراسات حياتية "، والتي كانت منعطف تارخي في شعر القرن العشرين. تخبرنا " دراسات حياتية " نفسها هذه القصة فالكتاب يبدأ بقصائد سابقة تستدعي قيم الكنسية العالية في الأعمال المبكرة للويل ثم ينتقل لقلق الشعر الحر في قصائده عن عائلته وانهياراته الذهنية. أحياناً يتحدث لويل عن هذه النقلة " كإختراق " كما لو ان الشعر الحر ليس نوعاً من بين عدة أشكال لكن نقلةً أكثر منها مجرد أدبية * ٥ * . يبدو أن الصحة السياسية والنفسية ممكن أن تتحقق بكسر التفعيلة الخماسية.

هذا الإختراق يقدم قراءة محدودة وغير ملائمة حتى لأعمال لويل. لكن في "عصر لويل " -كما لقبه إيرفن أهرينبريس - وجد القراء إختراق جمالي مشابه * غالباً مترافق مع إنهيار نفسي * في أعمال كثير من معاصرين لويل خاصة جون بيريمان وثيودور رويثكي : تقاس منزلة الشاعر بقوة ما يسميه ناقد ما - بخصوص رويثكي - " الإختراق الشهير الذي جرت العادة على الحديث عنه " * ٦ * . إن قصة حياة لويل في الشعر أصبحت - كما قال في قصيدته الاخيرة " لجون بيريمان " - قصة جيل.

حقاً نحن نملك الحياة ذاتها

الحياة العامة التي قدمها جيلنا

ربما قد وافق على هذه السطور الشعرية حيث انه في السنوات الأخيرة وافق أحياناً على شعور لويل بمحدودية حداثة اليوت. قال بيريمان عن بنية " تكريم السيدة براد ستريت " : " دعونا نملك سرداً وعلى الأقل شخصية واحدة مسيطرة وبلا تشظي ! بإختصار دعونا نملك شيئاً ما بشكل مذهل وليس " الأرض اليباب "، كما قال عن بنية " أغاني الحلم " : " السبب الذي دعاني ان أسميها قصيدة هو معارضتي الشديدة لنهج إليوت - اللاشخصية [الموضوعية] في الشعر " * ٧ * .

الخطر أن هذا ليس مجرد حاجة جيل أن يميز نفسه عن الجيل السابق بقدر ما هو نظرية مشتركة للشعر الامريكي ما بعد الحداثي - نسميها الاختراق - تفسر ظاهرياً ليس فقط اعمال لويل وبيرمان لكن أيضاً و.س.ميروين وفرانك أوهارا وإدريان رايخ وكثيراً جداً من الشعراء الحديثين. في " من الحداثي للمعاصر " يوظف جيمز بريسلن قصة اعمال لويل - مؤكداً مساواتها الضمنية بين الحداثة والمدرسة الشكلية فهي مجرد صنعةً وتراتب سخيف - ويضع في إعتباره الآخر إختراق بشكل عام في الشعر الأمريكي : " في هذه اللحظة من الأزمة أصبح الشعر مرة أخرى متشظي، ناقد لثقافته، ولماضيه القريب، ولنفسه - عن طريق تنكره للحداثة التقليدية - فالشعر الأمريكي أصبح مرة اخرى حداثي لكنها حداثة الحاضر" * ٨ * . بدت الحداثة من هذه القصة كحركة توصف قصائدها بسهولة بالتقليدية والموضوعية والتراتبية. وبرغم ان قصة مفيدة فإن استمرار اعتقادنا بها يعتمد * نقولها ببساطة * على قرارة الأرض اليباب كقصيدة موضوعية وموحدة. وهذا ما حشد له كلينث بروكس منذ خمسين عاماً لكن من الصعب ان ندعم هذا الرأي موضحين بان معرفتنا باعمال اليوت قد زادت في نفس الوقت الذي زاد فيه شكنا بقيم مثل الوحدة والموضوعية.

والأن بعد أن فقد شعر لويل بعضاً من سحره، لم يعد الاختراق يتطلب الايضاح كما كان الوضع قبل عقدين، وقد استمرت فرضياته من قبل كثيراً من الشعراء والنقاد الذين - مهما تعددت اختلافاتهم - تتفق على أن قدراً كبير من العبء الثقافي يكمن في إختيار الشكل الشعري. إن معرضة ما سبق

يضعك في قائمة المدافعين عن الغايات الاجتماعية المماثلة : بينما يرى بعض القراء ان الشعر الموزون المقفى هو " سياسي بمعنى أنه يفصل نفسه عن الناس " فهناك آخرين يصرون أنه " بإزالة القافية والوزن " من الشعر فإن الشعراء " يغربون الجمهور " * ٩ * إن الرأي البسيط الذي إفترضه المجتمع - وهو ان كل تطور جديد في الشعر الأمريكي غالباً بشر به الاختراق السابق - ينظر له الأن على أنه متهيب جداً أو قاسي جداً.
كينسبيرك " * ١٠ * .]ألن [بخلاف ذلك فإن القراء الذين يتمعنون طويلاً في الشعر المعاصر يستخدموا بشكل أقل الخصائص المبسطة للاختراق * برغم أنه يقال - حتى مؤخراً - أن هارولد بلوم وهيلين فيندلير قال القليل عن اليوت * . إن كتاب وضع " الشعر لروبلت بينسكي - المنشور في ١٩٧٦ - يُقوض بشكل فعال منطق الاختراق بتوكيدة وعلى بلاغة الأشكال الشعرية سواء على أية حال تصورناهم "مفتوحين" أو "مغلقين". ومنذ فترة قريبة جداً - وفي واحدة من البيانات الدقيقة على الشعر الأمريكي المعاصر - جادل فيرنون شيتلي بان معظم شعرائنا الممتعين " يحاولوا أن يجدوا طريقاً وسط بين البدائل الشعرية المتحدرة من اليوت " و" الشعرية المعارضة لرمز مثل
لم يخاطروا بأصالتهم بقراء محدودة لأسلافهم.]أولئك الشعراء[من وجهة نظري أن "الطريق الوسط " كان موجوداً ليس بين اليوت وكينسبيرك * على كل حال وُظفت هذه الأسماء كشعارات * لكن ضمن الميراث الاليوثي وجد الشعراء تنوع وتكيف أكثر من الذي ميزه معظم القراء، وحتى النقد الجديد قدم لأشبيري الدعم بطرق غير متنبأ بها. لذا بينما كان توماس هاردي وستيفنز وهـ. د. يُقدموا غالباً كنماذج متناوبة فإنه من المهم أن ندرك ان شعر كينيسبيرك بطريقة ما هو امتداد منطقي للبنية التناقضية في عمل اليوت. إن أولئك الشعراء الذين كانوا ما بعد حداثيين بأكثر المعاني الأدبية * شعراء – مهما كانت خياراتهم السابقة - كانوا واعيين بعمق للكتابة بعد الفورة الكاملة للانجاز الحداثي *
لم يبدأ معظم نقاد اليوت - حتى نشرت مخطوطة "الأرض اليباب " - بالنظر للقصيدة على أنها ليست كثيراً " نقد * جاد * للعالم المعاصر " - بكلمات اليوت نفسه - بل هي بالأحرى " تنفيسٌ * عن عذاب * شخصي وشكوى لا أهمية لها تماماً ضد الحياة " * ١١ * . لكن القراء البصيرين رأوا هذا الجانب منذ زمن طويل قبل كشف المخطوطة. حين قرأ والاس استيفنز الأرض اليباب تجرأ قائلاً " اذا كان ثمة صرخة سامية لليأس فهي لاليوت وليست لجيله " * ١٢ * . وافقه على ذلك راندال جاريل الذي خطط لسنوات كتابة كتاب عن "الجذور" النفسية لاليوت :-
" لسوف يقول لنا المستقبل في حيرة عاجزة :- " لكن هل نعتقد حقاً ان كل هذه الأشياء عن المعادل الموضوعي والكلاسية والتراث تنطبق على شعره؟ بالتأكيد يجب ان ترى انه واحدٌ من أكثر الشعراء ذاتيةً وشيطانيةً وعاش حياته ضحية منتفعٌ عاجز لهوسه وقهره القاسيين، ومن وجهة نظر تحليل نفسية فلقد كان الشاعر الأكثر إمتاعاً في هذا القرن. لكن بالنسبة لك طبعاً،وبعد السنين القليلة الاولى أصبح شعره في أعماق البحر، ألاف الاميال في الأسفل، حيث غمره طوفان التفسيرات والشروحات وقوائم المصادر والثقافة والنقد " * ١٣ *
كما أشار جاريل فإن شعراء جيله لم يتجادلوا فقط حول آراء اليوت النقدية الخاصة به بل إن بعض النقاد الجدد نظموا وغالوا في شعرية التراث والموضوعية متنكرين لجوانب شعر اليوت التي استطاع ستيفنز الاحساس بها مبكراً. في ١٩٤٨ انتقد بيريمان مجموعة كبيرة مما كان يدعى حينذاك بقراءات معتمدة لاليوت قام بها أي.آ. ريتشادز وف. ر. ليفز وف. و.ماثيسن وألن تيت وكلينث بروكس، قال بيريمان : " يحوي الكتاب معظم أفضل الدراسات المعروفة عن اعمال اليوت وستكون

مفيدة " ثم يشتكي بجدية قائلاً : " وجدوا اليوت موحد موضوعي في كل اعماله، وتراثي بشكل لا يوصف الى آخره من المدائح المفضلة... ربما لم نحصل على مثلها بعد، ربما في النهاية يثبت أن هذا الشعر - الذي يتلهف المعلقين على إثبات موضوعيته - هو شخصي، وربما يظهر حينها انه أكثر فظاعةً وأسفاً مما هو عليه الآن " * ١٤ * .

كان بيرمان محقاً بالطبع،حين كتب هذه العبارات كان تقريباً يعمل على "تكريم للسيدة برادستريت "، ويبدو الجهد في كتابه قصيدة - ذات شخصية مسيطرة - في هذا السياق كامتداد لحساسية اليوت اكثر منه رفضاً له. إن تصريحات بيرمان اللاحقة ترفض نهج اليوت وبالتالي يبدو اكثر تحفظاً مخلصاً،لكنه لم يكن يهدف لاليوت نفسه بل تأسيسه النقدي الذي جعل من عمله "عقيدة ". وقصة عمل بيرمان تفسر انه كان قادراً على كتابة " أغاني الحلم " ليس فقط كمقاومة لآراء شائعةٍ عن حداثة اليوت لكن أيضاً تبنيها لجوانب اليوتية لا يريد معظم النقاد الادبيين ملاحظتها.

لكن اذا كانت قصة "الاختراق" تستطيع ان تعلم عمل بيريمان فقط بشكل جزئي، فإنه لا يستطيع مطلقاً تعليل كل اعمال * لنسمي فقط قلة * اليزابيت بيشوب أو ريتشارد ويلبر أو جون أشبيري.

ولأن قصة الاختراق كانت غالباً تُصاغ في مصطلحات القوة الذكورية فانها ساعدت في التنكر لأهمية كثيراً من الشاعرات، وظهر غالباً شعراء رجال مثل ويلبر - الذي واصلوا الكتابة بالأوزان والأشكال التقليدية - كمؤنثين للقراء الذين قبلوا مصطلحات قصة الاختراق بدون نقد. مثل هؤلاء الشعراء فرض أيضاً أنهم وحيدين على أساس خياراتهم السابقة، ومحافظين سياسياً. يقول ناقد حديث بالشعر ما بعد الحداثي : " إن النهج المحافظ والرضا الذاتي السياسي والاجتماعي لادارة الثماني سنوات في عهد إيزنهاور وجد ملعبه في شعرية أرعبها التراث ويحكمها احساسها بالاحترام " * ١٥ * . إن افتراض شاعر كهذا ليس له معنى بالنسبة لولبر الذي كانت ارتباطاته بالحزب الشيوعي مراقبة من المكتب الفدرالي للتحقيقات وكذلك لم يكون له مغزى كبير بالنسبة لأشبيري الذي ظل اسقفياً. إن ولبر نفسه رفض عن صواب الانتساب " لنوع من الخير والعقلانية الجوهريتين بل وحتى للميزة الاخلاقية للشكليات الرائجة... لا يوجد شيئاً بالضرورة جيد بخصوص الوزن نفسه " * ١٦ * .الإيمان بخلاف ذلك يعني تحويل مصادفة مشروطة تاريخية واعتباطية * في أكثر أشكالها عاميةً، تفكير حر أو شعر حر * الى نوع من اليقين المتعالي.

ان ربط التحرر الاجتماعي والشخصي بالانتهاك السابق * وربط أي مبدأ منظم حتى القافية بالاستعباد * هو مثال جيد على ما سماه يوركن هابرماس " النفي السالب للثقافة " : الحياة اليومية " يمكن بالكاد انقاذها من الاستهلاك الثقافي من خلال مجال ثقافي وحيد هو الفن " * ١٧ * ، وكما يقترح هابيرماس في " الحداثة - مشروع غير مكتمل " - رداً على مختلف المنظرين الما بعد حداثيين - أنه ليست ثمة مفهوم من الحداثة الجمالية يقدم مصطلحات تعلل بشكل مناسب المشروع الاجتماعي للتحديث بشكل عام. وبالتالي فإن إحساسنا بما يشكل الادب ما بعد الحداثي لا يمكن ان يكون محدوداً * كما أشار فريدريك جيمسون ذات مرة * " باسلوب معين " في الكتابة * ١٨ * .

إن قصائد جون أشبيري وريتشارد ولبر مصاغةً بوعي حاد لمخاطر الكتابة بعد اليوت واستيفنز حيث أن اسلوبهما المختلفين تماماً يتضمنا بشكل مساو ردة فعلٍ مشروعة على الحداثة. بقدر ما كان أشبيري وولبر متشككين بعمق بخصوص الانتماء للسلطةً الاجتماعية لأي شكل شعري معين فإن الشاعرين كانا مشتركين في كثير من الآراء.

تشاركهم اليزابيت بيشوب تشككهم. وبرغم ان لويل اخبر وليام كارلوس وليامز في ١٩٥٧ " انه شئ عظيم ان لا يكون هناك عائق بين القافية والتقطيع الشعري، بين نفسه وما تريد ان تقوله بقوة

" * ١٩ * ، فإن بيشوب لم تستطيع الموافقة لأنها ترى ان كل الأشياء الشعرية - كدمج لغوي - تقدم نافذة نعايش عبرها العالم. لكن عدم الثقة المتباطئ في الشكل التقليدي يستمر في تغيير احساسنا بتطورها، رغم حقيقة انها أصبحت الشاعرة الامريكية الاكثر إثارة للإعجاب في جيلها. إن كثيراً من قراء بيشوب حاولوا ان يزيدوا إحترامها بتشويه تطورها التدريجي والذكي على انه إختراق لأشكال أكثر حرية ولاعترافات أكثر صراحة ولسياسة أكثر قوة. هذا سببه قراءة بيشوب من خلال معنى قديم الحداثة في حين ان هذا المعنى في سياقات أخرى قد أُلغي. بخلاف ذلك فإن وليام ميريديث نوه الى اهمية بيشوب الحقيقية بإقتراحه ذلك " هي مع ذلك سوف تهذبنا وتسلينا بدلاً من مدارسنا الحمقاء. حيث نجد عمل اولسون مع عمل ولبر والرقصات الرباعية لعمل دياني وكوسكيس مع عمل جـ. ف. كننكهام " * ٢٠ * ولمعرفتنا الشخصية باليوت * من بين أشياء أخرى * فإن بيشوب تنظر لعمله كما لو أنها قرأت مخطوطة الأرض اليباب، وإحساسها بعلاقاتها الخاصة بالحداثة لم يكن بالتالي عدائيٌ بشكل واضح.

قال لويل غالباً أن وليامز " يرجع الفضل الى بيشوب. يميل قراء مثل بريسلن للتركيز على وليامز لأنه من السهل ان نمايز بين قيمه والنقد الجديد في حين ان عمل لويل هو مسار خطي اكثر منه لخبطة التفافية جذابة. وبالنسبة لقراءته فإن بيشوب كانت لها التأثير الحاسم بشكل دقيق لأنه ليس من الممكن أن يكون للويل - كما انه ليس من الممكن ان يكون لنا اليوم - القدرة على تصنيف عملها بوضوح مع جماعة اخرى. قال لويل مرة : " بإمكانك ان ترى بيشوب هي نوع من الجسور بين شكلية تيت والفن غير الشكلي لوليامز " * ٢١ * . وفي " ميت الاتحاد " * أكثر منه في دراسات حياتية * يبدأ لويل في كتابة قصائده بتأكيد أقل على النوع البلاغي، وهي قصائدٌ نجدها متجاوبة أكثر مع تقلبات الخبرة الشخصية. وبيشوب نفسها تعلمت كتابة مثل تلك القصائد بقراءة - بشكل دقيق جداً - الشعر الحداثي الذي اعتقد كثيراً من معاصريها انه مغلق وغير شخصي.] حيوان أمريكي [هو الذي فعل إرتداد الشعر الحر في " دراسات حياتية، لكن في احيان أخرى - مفكراً في " ساعة الشمأزان بسهولة لكتاب حداثيين * روسيل وشتين ودوجامب * لكن أيضاً في ضمه حداثيي التيار الرئيسي كفلوبير وستيفنز وجويس. إلا اننا حين نواجه بالشعر الذي يبدو الممثل الأكثر حسماً التيار الرئيسي - وحتى لو قلصنا مسألة الضم هذه - هل من الممكن ان نعتبر كلاسيات السنة الماضية قابلة للكتابة هذا العام؟ هل من الممكن ضم ت. س. اليوت؟ * ٢٢ * .من عالم الشعر الأمريكي تم ضم اليوت مرات عدة سابقاً. إن إحساس راندال جاريل بمستقبل الشعر أصبح ممكناً حين عرف أن ما مضى من الأفكار الاليوتية عن الحداثة أصبحت غير حتمية وأنها لا يمكن حتى ان تعلل بشكل مناسب عمل اليوت نفسه.] لما بعد الحداثة [إطلاقاً ليست كل أفكار ما بعد الحداثة مطابقة لما هو ضد الحداثة، مهما كان تداول القصص المعارضة في مناقشات الشعر الأمريكي. في حين يرى جيمسون أن ما بعد الحداثة تحدث عندما تصبح الاعمال الحداثية للفن " مجموعة من الكلاسيات الميتة "، هو أيضاً يجادل - بشكل فعال أكثر - ان تلك الاعمال التي تتضمن " القيم الجمالية الحداثية الأكثر كلاسية " غالباً يبدو ان " بإمكانها أن تُكتب بعمق من جديد ضمن النص الما بعد حداثي ". وبلا رغبة في تأسيس قانون ما بعد حداثي عبر مصطلحات معارضة واضحة فإن جيمسون يستفيد من هذا ليس فقط في ضمه الشئ الاول انه شاعرٌ رومانسي، هذا سوف يرعبه " * ٢٣ * . إن عبارة ستيفنز ليست فقط مثيرة للنقاش بل * كما تكشف " الابحار بعد الغداء " * هو نفسه يشعر بعمق انه شاعر رومانسي. هو على كل حال لا يتمنى ان يصدم القريبين من وليامز،وفي مراجعة " لقصائد مختارة " لماريياني مور " كان يرغب أن يقول بان حتى اليوت نفسه كان رومانسي. وما مادام اليوت قد كتب مقدمة بقصائد

مور محيطاً عملها بسوابق نيوكلاسية وصورية فإن عبارة ستيفنز تبقى مثيرة بشكل خاص. وبعد قراءة المراجعة كمخطوطة اخبرت مور ستيفنز ان إشارته لاليوت " ستجعله فاعل خير " * ٢٤ * .]وليامز [في عام ١٩٣٤ قام والاس ستيفنز بكتابة مقدمة " لمجموعة شعرية " لوليامز قرأها جاريل بإمعان. كتب ستيفنز : " ثمة الكثير لقوله عنه وبقراءته لمراجعات ستيفنز عن وليامز ومور فإن جاريل يرى بان هناك تصدعاً فيما بدا له سابقاً العالم السحري للشعر المعاصر خاصة وانه دخل على يد أساتذته من النقاد الجدد : وارن وتيت. وفي مقدمة لمجموعته الشعرية الاولى " هيجانٌ لأجل السنت المفقود " * ١٩٤٠ * وبعد سنتين في مقالة تسمى " نهاية المسار " كان جاريل قادراً على أن يقول بوضوح " ان الشعر الحداثي هو بالضرورة إمتداد للرومانسية، إنه ما يرغب الشعراء الرومانسيين او يريدون أن يكون ". وحين نشرت هذه العبارة في اوائل الأربعينات لم يعيرها إهتماماً - بإستثناء قراء ستيفنز الأوفياء - النقاد وأعمالهم النقدية التي كان من الممكن ان تجعل منها مثار نقاشٍ * مثل " الصورة الرومانسية لفرانك كيرمود * فظلت مهملة حتى المستقبل. لكن لم يكن غرض جاريل تمييز الحداثة بقدر ما كان قصده الكشف على ما يمكن ان يكون نهاية الخط الرومانسي والتفكير بخصوص ما يمكن ان يليه : فقد سأل قائلاً " كيف يمكن ان نكتب قصائد بطريقة أكثر عنفاً واكثر تشتتاً وأكثر غموضاً وأكثر - ضع نعتك الخاص بك - من تلك الطرق التي كتبنها بها حتى الان؟ " * ٢٥ *

ولفترة وجيزة في اواخر الثلاثينات بدا لجاريل أن و. هـ. ا ودن " قام بتجاوز ناجح للغموض والعنف والتشتت الحداثي : " كان اودن في البداية حكيماً * أصيل وغامض * سيئ التنظيم ومهملاً للمنطق وممتلئً باللغة السحرية والمذهلة ومنكباً على عالمه واشكاله الخاصين به ثم اتجه بشكل دؤوب للتنظيم والبساطة والاستجابة والموضوعية والمسؤولية الاجتماعية " * ٢٦ * . حاول جاريل أن يضمن هذه القيم * سواء شكلية أو سياسية * في قصائده الاولى :-

الحب، في كيانه المنفصل، يفتش عن الغريب، بين حشد غفير، يجلس كطفلٍ بكل طريق بيدين متوسلتين وذراعين ضعيفتين.

- لكن حالاً تقريباً شعر بان هذه النقلة في الاتجاه الصحيح قد قطعت شوطاً بعيداً لغاية : إن رفض ديلان توماس للبساطة والاستجابة فرض في الحال ان الشعر أودن تمثل ردة فعل أخرى للقيم الحداثية أكثر منه انعطاف قوياً عنها.

وفي حين كان واضحاً لجاريل ان الحداثة قد انتهت فإنما سيحل محلها لم يكن واضحاً تماماً. وبرغم انه شعر بعمق بمكونات الشعر الرومانسي والحداثي فإنه كان - بشكل يمكن فهمه - أقل إحساساً بالعلاقات المترابطة بين الحداثة وما قد تلاها. كتب جاريل في مقدمته " لهيجان من اجل السنت المفقود " يقول : " خلال مقالتي قد يسأل القارئ بفضول " هل هو حقاً يفترض ان يكتب الشعر الذي سيحل محل الحداثة؟ " * ٢٧ * . يرفض جاريل ان يجيب عن السؤال مباشرةً لكن حين نقد جون كرو رانسوم الكتاب قام باقتباس موسع لتمييزات جاريل للحداثة مخمناً أن تلميذه الناضج مبكراً " يمنعنا من القول بعد انه ما بعد حداثي " لكن " من المحتمل ان يصبح " * ٢٨ * .

لم يكن رانسوم نفسه راغباً في اقتراح ما يمكن أن يبدو عليه الشاعر " ما بعد الحداثي "، وقد اعتمد بشدة على مقالة جاريل ومرة اخرى حين استعرض لمحات اولية للمستقبل في الصفحات الأخيرة من " النقد الجديد " * ١٩٤١ * . ويعرض جاريل بعض تخمينات مهمة أخرى في نقده عام ١٩٤٧ " لقلعة لورد ويري " للويل : -

إن شعر السيد لويل هو دمجٌ فريد للشعر الحداثي والتقليدي وهذا يولد جنباً الى جنب مشاعر معينة حيث يشعر المرء بشئ خاص مشترك، لكنه بالضرورة شعرٌ ما بعد او ضد حداثي، وبحكم كونه كذلك بالتأكيد سيكون له تأثيره " * ٢٩ *
إن جاريل غير واثق هنا إذا ما كانت الكلمة الصحيحة هي ضد حداثي ام ما بعد حجاثي، وغير واثق أيضاً إذا كانت تلك الكلمتين مختلفتين في المعنى الا ان استعمالها للكلمة أصبح رائجاً بسرعة، وبعد سنة يعلق بيرمان قائلاً " راندال جاريل ... وصف شعر لويل كشعر ما بعد حداثي، وبالتأكيد يشعر المرء أن فترة ما قد بدات تتوارى " * ٣٠ * . لكن حيرة جاريل تبدو لي أساسية، او على الأقل صادقة، من حيث ان جاريل تخلى عن مفهومه المبكر - للممارسة لما بعد الحداثية - الذي وجده في شعر أودن قصائدة الخاصة المبكرة - سوف يحل محل التاريخ الطويل للشعر الحداثي والرومانسي. تمثل قصائد لويل "دمج فريد للشعر الحداثي والتقليدي " وهذا الدمج يبدو الأن لجاريل ما بعد الحداثي بشكل مناسب.
لكن اذا وضعنا في اعتبارنا للشعر الذي تحدث عنه جاريل، الشعر الذي يبدو - كما قال جاريل - مثل رجلٌ " يكز أسنانه معاً حتى تتألم عينيه المغلقتين "

امتداد مالح لماداكيت الضحلة -
البحر لم يزل يتلاطم بعنف وليلاً
نفث اسطولنا الشمال أطلسي البخار،
حين امسك البحار المغمور / بالمياه / الشباك.ونورٌ
أنار من شعره المجعد وقدميه المرمريتين

بمعرفتنا الآن القصص الشائعة عن شعر لويل فإن هذه السطور الشعرية المعقدة من " المقبرة المشعوذة في نانتكيت " تبدو مثل شعر لويل قد عملت إنقلاباً لكي تصل الى الإنجاز الحقيقي في " دراسات حياتية ". ولقراء كثيرين فإن القصيدة تمثل الممارسة الحداثية او النقدية الجديدة، وتبدو أي شئ غير المابعد او الضد حداثية.
لماذا بدأ هذا الطريق لجاريل ١٩٤٧؟ مفسراً ما الشيء المميز بخصوص قصائد " قلعة لورد ويري " قد قال ان تنظيمهم " يشبه بقدر كبير الشعر الإنجليزي التقليدي - خاصة حين نقارنه بِ.. التنظيم الحداثي شبه الصوري " * ٣١ * هذه العبارة تصف بشكل أكثر تحديداً شعر لويل أكثر مما كشف جاريل. إن إرتداد لويل الشهير عن شعر " قلعة لورد ويري " لشعر " دراسات حياتية " لم يكن الاختراق الأول في عمله - كما يعرف راندال جاريل. في أواخر الخمسينات حين أرسل لويل قصائده لوليام كارلوس وليامز – مستشاره في منتصف حياته-قال:{في الخمسين كتبت شعري الذي لا حد له}.كان ذلك اكذوبه-حين اتى للمرة الاولى لهارفارد في ١٩٣٥،كان لويل قد كتب نوعا من القصائد الشكلية التقليدية،حتى عرف الشعر المعقد البنية.لكنه قابل شابا يدعى جيمز لافلين-عاد حديثاً من زيارةٍ لرابالو – كان ينشر حولية يسمى " اتجاهات جديدة " وكان يكتب ما يسميه لويل " قصائد حكائية وصفية ورتيبة بشكل متعمد " مستلهمة من شعر وليامز * ٣٣ * . هذا الاتصال هو الذي بدأ ارتداد لويل الاول : وقد أصبح - متبعاً لافلين - شاعر حداثي كما بدأ لجاريل. اما ارتداده الثاني - متبعاً تيت والناتج في قصائد " قلعة لورد ويري " - فقد حول لويل لشعر ما بعد الحداثي كما بدأ بالتالي : فقد مر بما سماه جاريل " تنظيم حداثي شبه صوري " للشعر الى " دمج فريد للشعر الحداثي التقليدي ". وبالنسبة لجاريل فإن هذا الشعر ما بعد الحداثي لا يناقض الشعر الحداثي كلياً لكنه يدمج إدراكه للتقليد الشكلي الذي اعتقدت الحداثة انها حلت محله. وبالتالي فمن وجهة نظر

جاريـــــل فإن ارتداد لويـــل الثالث - الناتج في قصائد " دراسات حياتية " - لا يمثل منعطفاً في شعر لويل او تاريخ الشعر الامريكي، إنه يمثل تشعب فى طريق مر بها لويل مرات كثيرة سابقاً. إن اختيار طريق او آخر لا يشكل إختلافاً كبيراً مادام سيقود للمكان ذاته الذي انطلق منه لويل.
وقد نوقش التشعب مرات كثيرة بعد لويل ، كما نوقش مرات كثيرة قبله. فقد صرح إزرا باوند - في اواخر حياته - أن " كسر] البيت الشعري [الخماسي التفعيلة كان النقلة الأولى ". لكن حين نقرأ شعره المبكر بالتفصيل نجد أن باوند لم ينتقل للشعر الحر كبديل عن شعر سابق * هذا تمييز سيبدو غريباً لباوند * لكن خياراً أكثر بلاغيةً من بين العديد من التجارب الإيقاعية والموزونة التي كان متصلاً بها. وعاجلاً فيما بعد حين أصبح الشعر الحر تقليدي أكثر منه خياراً خرج باوند عن الصف : حيث قال متذكراً - بعد سنوات عديدة - انه واليوت قد قررا ان موجه الشعر الحر مضت في شوطها لأبعد الحدود وأن ثمة تيار مقابل يجب ان يولد.... القافية والفقرات الشعرية المنتظمة " * ٣٤ * .
كانت النتائج قصائد رباعية مقفاه بسرابة هي **Hugh Selwyn Mauberly** لباوند و **Ara Vos Prec**
لاليوت واللتين لم تؤثرا في وليامز * كما أثر باوند الصوري * لكنها اتكأت على لارومانسية رانسوم وتيت.
في مقدمته " للأرض المستبعدة " ليويل المنشوة في ١٩٤٤ يقول تيت ان "تنبؤات ت. س. اليوت الاخيرة- بأننا عاجلاً سنرى عودة للفقرات الشعرية والاوزان السابقة وحتى المعقدة منها - قد أصبح حقيقةً قبل ان يتنبأ في شعر روبرت لويل ". قام أليوت بتنبوءه في مقالته في عام ١٩٤٢ " موسيقى الشعر " لكن تيت أراد تجاهل السوابق المبكرة ليجعل من " الأرض المستبعدة " تبدو كإنجاز رئيسي : إن نقله لويل للأوزان التقليدية تكرر النقلات المبكرة لهارت كران في " مباني بيضاء " ولأودن في " أنظر، غريب ! " ولباوند في **Mauberly** ولاليوت في **Ara Vos Prec**. إن الممارسات الشعرية - والتي بدت لجارل حداثية وما بعد حداثية بل وغالباً ما ظلت تبدو كذلك حتى اليوم - لا تمثل شئ خصوصي مشتركاً لكنها بدائل مكملة تخلقت خارج الممارسة للشعر الحداثي.
إن الاتجاه السابق لهارت كران كان بشكل خاص مغيظاً بالنسبة لتيت وبطرق مؤثر واصل كران إغاظتها حتى اليوم. وقبل أن يكـــتب مقدمته " للأرض المستبعدة " بثمانية عشر عاماً، كتب تيت مقدمة " لمباني بيضاء "لهارت كران : وبشكل إستعراضي تبدو تلك الثمانية عشر سنة الاخيرة فترة أكثر قصراً من فترة الأربعة سنين التي فصلت " مباني بيضاء " عن " الأرض اليباب " - إن كران بشكل نقاشي هو الشاعر الأمريكي الأول الذي نضج بحسٍّ قويٍّ للإنجاز الحداثي الذي سبقه * اكثر من شعور، كما حتى فعل وليامز المتاخر، وكان معاصراً لاليوت * ، وطليقة كران في ردة فعله على الحداثة أسست نمطاً إستمر الشعراء الأمريكيين في نسج تنويعات عليه. وبرغم ان المناقشة المهمة لما بعد الحداثة في الشعر الأمريكي بدأت مع الجانب فإن الدفعة المابعد حداثية كانت موجودة طالما كان يوجد إنجازاً حداثي يمكن للشعراء أن يتطلعوا اليه كماضي.
إن قصة شعر كران معروفة جداً لكنها قصة معقدة - قصة معارضة أُقل لباقة مما هو مسلم به غالباً. ومثل لويل أصبح كران محبطاً لألن تيت فكلا الشاعرين يبدو للوهلة الاولى بانه يكتب قصائد متلائمة مع مبادئ تيت النقدية وكلاهما يظهر فيما بعد لأنه يتخلى عن هذه المبادئ، لويل في "دراسات حياتية" وكران في " الجسر ". ومثل بيريمان فإن كران يقول احياناً بأن عمله مصمم كتصويب لعمل اليوت فطريقته في قراءة " الأرض اليباب تبدو معترضة متجاوبة بشكل تناوبي. لكن الشاعر الذي صوب هو اليوت الذي جعله أصدقاءه ونترز وتيت قانوناً، وقبل ان تعطي " الغابة المقدسة "]

لاليوت [أصدقاءه قواعد للتذوق]الشعري[فإن كران عرف الشعر لجاريل معتقداً انه واحد من أكثر الشعراء نشاطاً - شاعر يبدو أكثر شبهاً بمؤلف " الجسر " من غيره. في رسالة لعام ١٩٢٢، يرد كران على طلب تيت - بخصوص تأثير اليوت - بإقتباسه هذا المقطع من " خواطر عن الشعر المعاصر "- واحدةٌ من مقالات اليوت غير المجموعة: -

إن الاعجاب يقود غالباً للمحاكاة، ومن النادر ان نظل لفترة طويلة غير واعيين بمحاكاتنا للآخر، ووعينا لديننا يؤدي بنا بشكل طبيعي لكره الشئ الذي قمنا بمحاكاته. وإذا ما كانت علاقتنا بكاتب ما علاقة بغض كالتي تحدثت عنها فإننا لن نقلده. ورغم أننا...

المقطع غير مكتمل هنا لأن بقية الرسالة قد ضاعت.

تكمل مقالة اليوت : -

متهمين بهذا فإننا لسنا مضطربين من هذا الاتهام. هذه العلاقة هي مشاعر قرابة عميقة أو بالأحرى مودة شخصية خاصة مع الآخر، وربما لمؤلف ميت. إنها قد تجتاحنا فجأة بعد معرفته لأول مرة او بعدها بوقت طويل إنها بالتأكيد أزمة فحين تستحوذ على كاتب شاب مشاعر الأولى من هذا النوع ربما يتحول أو يحول غالباً - خلال أسابيع قليلة - من حزمة من المشاعر المستهلكة لشخص...

قد لا نكون عشاقاً عظام لكن إذا حزنا على شاعر حقيقي من أية درجة ذو مشاعر صادقة نكون ذلك قد اكتسبنا مراقب علينا تحاشيه حين لا نكون في حالة حب.. نحن لا نقلد نحن مغيرين، عملنا هو عمل إنساني متغير، نحن لا نستعير، نحن دوماً نشيطين، نحن نصبح حاملين تراث * ٣٥ * .

قال اليوت الكثير عن التأثير في " التراث والموهبة الفردية " - المقال الأساسي فيه " الغابة المقدسة " - لكن عوضاً عن إعلان رسمي، ذكر كران مقالة * لم يعاد طبعها أبداً * ظهرت في " الإيكوست" قبل ثلاثة سنين من كتابته رسالة الترضية لتيت. ومؤخراً أصبحت " خواطر عن الشعر المعاصر "مهمة لدى نقاد اليوت * حتى هارولد بلوم استشهد بها * كما كانت " التراث والموهبة الفردية " مهمة لتيت. لكن حتى إذا كان تيت قرع للمقطع الذي أرسل به كران اليه، فإنه سيكتمها فوراً. ولكي يحافظ على رؤيته لاليوت كاملة، فإنه يلزم لتيت ان يرى التشتت الشكلي والعاطفي للأرض اليباب وتصوير درامي واع ذاتياً لفشل القيم اللارومانسية التي تحدث عنها اليوت في " الغابة المقدسة " والقصائد الرباعية المصاغة في Ara Vos Prec. واليوت الذي تحدث عن التأثير بعبارات الحب الأزمة والعاطفة * وليس بتقييم منظم * قد يؤمن حقاً لجمال وقوة :- " الجرأة الرهيبة لاستستلام اللحظة / التي لا يستطيع عصر من الحكمة التراجع عنها ". اليوت نفسه كان جذاباً بشكل خاص لكران. غالباً" كان يقول " ان لأجل زواج فاوستوس وهيلين " كانت رداً على"الأرض اليباب " لكن قصيدته كانت تقريباً مكتملة حين ظهرت قصيدة اليوت الطويلة في " المؤشر " في ١٩٢٢- مقطع واحد قد أورده بعد ان قرأ كران الأرض اليباب :-

ومع ذلك، أفترض باني أمسية ما قد نـــسيت
الركوب والانتقال، الا اني كنت بذلك الطريق
دون تذكر، - رغم اني متوازناً في ســـيري.

هذه السطور الشعرية تقدم الانتقال في " فاوستوس وهيلين " من الخوف الذهني الى العالم الأبعد، وتذكرنا بفليباس الفينيفي]عند اليوت [والذي " نسى... الفائدة والخسارة " وعانى من تقلب البحر. وبشكل مناقض لتيت الذي قرأ الأرض اليباب على انها مثال سلبي لرؤية اليوت الاجتماعية الفعلية فإن كران قرأ قصيدة " الموت غرقاً "] في الأرض اليباب [كنبوءة بخلاص وبعث وشيك - نوع من

التحول والنشاط الذي وصفه اليوت في " خواطر على الشعر المعاصر. وقد قام كران فيما بعد باشارة مشابهة للهدف ذاته فيه Van Winkle وهي جزء من " الجسر ".
" ونسى رب الساعات المكتبية / ونسى الثمن " عند هذه النقطة من القصيدة الطويلة يغادر الباحث الشعري * أي في القصيدة * يغادر العالم النوم الخاص والأحلام، يبدأ رحلته ذهاباً وإياباً في الأرض. وحسب وجهة نظر تيت فإن الفرحة بٍ" لأجل زواج فاوستوس وهيلين " والجسر " يبدو أنها تقاوم ما يُدعى بكلاسية اليوت، لكن رد كران على الأرض اليباب كان تقريباً مستوعباً ضمن مفهوم اليوتي أكثر انقساماً وغرابة مما تسمح به تشريعات تيت المستمدة من " الغابة المقدسة ".
إن عدم الرضى النهائي لتيت وونترز عن " الجسر " هو نوع من النقد الذي يرغب في طرد رومانسية اليوت والتي لا يتحملان انبعاثها.
ورغم المعجبين المتحمسين فإن "الجسر " تقع في أرضٌ حرام بين جماعتين متعاديتين لهما من يساندهما في عالم الشعر الأمريكي حتى هذا اليوم، ولمِ تجد أبداً ما كان مريحاً في سجلات الشعر الحداثي. وحتى عندما بادر شعراء ونقاد العشرين سنةً الاخيرة لإنقاذ كران من أحكام نقدية سادت من قبل دمية القش اليوت فإن من بعض من عميان تيت استمروا في الحد من قراءاتهم. ومنذ سقوط النقد الجديد - حين هبطت أسهم اليوت وارتفعت أسهم كران - فإن أبطال كران شددوا على القوة التنقيحية لتصويبه لاليوت، وأصبح ويتمان وبليك أبطال في الحلبة ضد دانته ودن. لكن تبقى هذه القصة مقنعة * كافية بشكل تناقضي * فقط إذا واصل رواتها بقبول أكثر الآراء النقدية الجديدة تحجراً لمؤلف الأرض اليباب، رافضين أن يروا كيف أن إنجاز اليوت كان يستمد وقوده من إعجابه بالأدب الخارج عن القانون الذي حدده وينترز وتيت. تتبع " الجسر " " الأرض اليباب " بنفس الطريقة التي تتجاوب فيها " النظام " لجون أشبيري مع "الطريق غير المسلوك " : تبدو هذه القصائد مناوئة لبعضها البعض فقط إذا واصلنا قبول القراءة المبسطة المخطط لها في ماضينا الحداثي.
إن دراسات حياتية - والتي طلب تيت من لويل عدم نشره - تتضمن قصيدة تتحدث بصوت هارت كران : حيث أراد لويل ربط اختراقه بما أراد له تيت الاعتقاد به وهو رفض كران لاليوت. كتب لويل متنكراً لشخصية كران :" الذي يدعو لي أن أكون شيلي عصري، يجب أن يمدد قلبه على سريري ".
إن التضمين في هذه السطور الشعرية هو تحول لويل الذاتي في دراسات حياتية كان كارثة بشكل معادي. لكن كما اكتشف لونكدون هامير فإن " كلمات لهارت كران " بدأت حياته" كدخيل انجليزي". فهي قصيدة مطابقة حقاً للنسخة الأخيرة عدى ذلك فهي لا يمكن ان تنسب الى كران : " مثال واسم كران أصبح لائقين فيما بعد - بصعوبة ما - لصيغة كتبها لويل مسبقاً " * ٣٦ * . الصيغة كانت "الاختراق "الذي يلائم شعر كران بالصعوبة نفسها الذي يلائم به شعر لويل.ومثل كران قبله فان لويل كان بشكل مثمر ذو موقف متناقض تجاه القيم الاليوتية.يقول لويل علنا:{اني اتارجح ذهابا وايابا بين الشعر الموزون بشكل تام وبين الشعر الحر ليس ثمه طريقة واحدة للكتابة} * ٣٧ * .ان * اتارجح * هي استعارة موحية بتطور لويل أكثر منها "إختراق" فهي تسمح لنا بتقدير المدي الواسع لانجاز اليوت اكثر مما نراه في شعر كران او حتى شعر اليوت.
اليوم يبدو لويل غالباً عامل بسيط محفز في الدراسات النقدية عن شعر بيشوب أكثر مما بدا بيشوب مرة كهامش لإختراق لويل الشكلي. وفي حين أن هذا التغير يرجح جزئياً للإدراك المتزيد بالأهمية الحقيقية ليشوب فإنه أيضاً إنتاج ثانوي للنقلة المحتومة - التي تلت موت لويل - ضد شاعر ساعد على خلق ذائقة حوكم بموجبها، وكما اقترح روبرت هاس فإن رفض لويل يرد : أنه يستند على

اجتماعيات كلية كينيون أو على الوزن او على النماذج المبكرة لويل أو على شئ عدا قراءة القصائد " * ٣٨ * وبالنسبة لهاس فإن سيادة النقد الجديد او الوزن لم تعد مسائل صراعية. ان احكام مثل هذه ستجعل من لويل عاجلاً شبيهاً باليوت : الذي – بمساعدة - كران نراه اليوم : شاعر ذو شهرة سائدة - بل وخانقة خلال حياته - لكنه شاعر بقى حيوياً لأن كتاباً آخرين تمكنوا ان يتبينوا فيه جوانب أغمضت عنها شهرته.

ولويل هذا سيصبح أكثر وضوحاً لنا إذ أهملنا قصة " الاختراق " وغموضها المصاحب للحداثة والسياسة والشكل الشعري، وربما يلزم أيضاً أن نتخلى عن الفكرة القائلة " إن دراسات حياتية " هي إنجاز حاسم في شعر لويل. ومثل " قلعة لورد ويري " - والتي استمدت قوتها من تنكرها لماضي لويل البيوريتاني - فإن دراسات " حياتيه " رسخت سلطتها * كما إقترحت * بإخبارنا قصة رفض لويل لنفسه واسلوبه المبكرين. وبمواجهة قاسية فإن الكتاب فقد بعض قوته لأن المعارك التي تكلم عنها لم تعد تبدو ذات مغزى كبير. وبينما كانت بيشوب مدركة بشكل واضح جداً حين كتب لويل عن استخدامه لرسائل اليزابيت هاردويك المعذبة في " الدلفين " * الفن حقاً ليس قيمة بذلك القدر * ٣٩ * فإن لويل كان لديه الميل ليجازف مطلبه الشعري من اجل لا شئ تقريباً : هذا ما كان يمكن ان يجعل أشعاره تبدو بشكل مرعبة ومغوية.

في مراجعته " لشمال وجنوب " ليشوب علق جاريل التعليق التالي عن قيم بيشوب، وقد نشرت قبل مراجعتة " لقلعة اللورد ويري " فقط بأشهر قليلة، وكان منزعجاً فيها من " اللهجة التنبئية الاتهامية " للويل، ويبدو ان التعليق يخاطب قيم لويل أيضاً :-

انها اخلاقياً جذابة جداً، في قصائد مثل " السمكة " او " الديوك " لأنها فهمت جيداً أن شر وفوضى العصر يمكن أن يفسرا ويبررا شر وفوضى الناس الاخرين لكنهما – بالنسبة لك – لا يفسرا شرك وفوضاك الخاصين بك، الاخلاقية - للشخص - تكون عادة صغيرة وشخصية واحصائية لكنها محطمة للقلب او مدفئة له، وستبدو متناهية وتحت الملاحظة للذين يحكموا أو يعقلنوا ويتحسروا * ٤٠ * .

اعتقد بأن جارل كان يفكر بلويل هنا، لأنه وخلال عمله كله كان لويل أحياناً شاعر يحكم ويتحسر - شاعر يشعر بأن شر وفوضى العصر يمكن أن يفسرا شره وفوضاه الذاتيين. أخبر لويل بيشوب أنه حين أرسل " دراسات حياتية " لفيليب راهف - محرر " مراجعة مناصرة " - قال الأخير : " هذا هو الاختراق بالنسبة للويل وللشعر. هو التقدم الاول الحقيقي منذ اليوت ". واستمر لويل في منح بيشوب الثقة " فعلاً لقد قمت باختراق " للوضع الذي انت فيه الان "٤١ * .

لكن حين تناول لويل الاستراتيجيات الشكلية المفككة عند بيشوب في القصيدة الاختراقية " ساعة الشمأزان " لم يتطرق بالضرورة لقيم بيشوب. بينما أدرك لويل :" أنا اعتقد ان الحضارة ستنهار وعوضاً عن ذلك قمت بتحطيمها " * ٤٢ * فإن حرارة النبوءة " تملأ " قلعة لورد ويرى " و " دراسات حياتية "، وانها لميزة الا يجد المرء شيئاً من هذا في عمل اليزابيت بيشوب عدا كلمتها على غلاف " دراسات حياتية " لو على غلاف "أنقاض الشوك " بشكل مناقض تمدح ماي سوينسون من اجل " مباشريتها وتفاؤلها الغير عاديين في تلك الأيام التي يعتريها اليأس * هذا السبب في ان قصائد لويل كان من الممكن ان تبدو محيرة بشكل خاص في الخمسينات " الهادئة " كما لقبها، هذا السبب أيضاً في ان قصائده قد تبدو أقل صلة - بشكل متحيز جداً – لأيامنا: إن " دراسات حياتية " كانت ببساطة شديدة تلائم قراء - مثل راهف - يمجدون اليوت التنبئي.

إن لويل الذي يواصل اثارة الحيرة هو الشاعر الذي سيغوى بدون رغب - وهو الشاعر الذي يعتبر الفن ليس قيمة بذلك القدر وهو الشاعر الذي لا يجازف بسلطته بإشارات عدوانية سواء أسلوبيه او

موضوعية. كتب سايموس هاينه بنباهة - الذي تعلم الكثير من لويل – عن " العاطفة المسيطرة لانتصار رنان " والتي " دفعت لكتابة " قلعة لورد ويري " و" دراسات حياتية "، وبأية حال فإن الكتابات ربما قد تم فهمها بشكل تناقضي. إن لويل الذي يهم هاينه صور ذلك الشاعر صاحب " الصوت الأقل إصرارا، الشاعر الذي " خفف طريقة المواجهة الحاسمة التي واصلها في دراسات حياتية " * ٤٣ * . هذا الشاعر مسموعا بانسجام أكثر في " يوماً بيوم " - الكتاب الأخير الخريفي - لكنها لم تستغرق من لويل حياته كلها ليكون هذا الشاعر. ونسمع الصوت الأقل اصرارا في كثير من قصائد " من أجل الميت المتحد " وهو الكتاب الذي تلى " دراسات حياتية " * وتوارى في ظل اختراق لويل * .

نهايتنا تنساب أقرب فأقرب، القمر يتبدد، مشع برعب.
الحالة كغواص تحت جرس زجاجي أب بلا حماية لطفلة.
نحن مثل حشد من عناكب برية تصيح معا، لكن بدون دموع.
الطبيعة تعرض مرآة سنونو واحد يصنع صيفاً من السهل أن تدق الدقائق لكن ساعة اليد تظل في مكانها.
ذهاباً وإياباً !
ذهاباً وإياباً ! ذهاباً وإياباً - ومجال راحتي هو البرتقالة وعش أنيق لحيار] طائر[أسود.

هذه السطور الشعرية من " سقوط ١٩٦١ " تُميز حالاً انها للويل، لكن برغم هذا فانها تتناول واحداً من المواضيع التمهيدية للويل - احساس بالحرب الباردة والفناء الوشيك - لهجتها توكيدية، والصوت أكثر محلية منه تنبؤي، القصيدة لا تعقلن أو تتحسر، انها تستمد سلطتها من خلال انتباه مركز على أشياء عادية * الساعة التي تدق، العش الأنيق * وتتضمن حكمة * " الطبيعة تحمل مرآة. / سنونو واحد يصنع صيفا " * ، ربما الأكثر أهمية ان علاقة القصيدة بشكلها الخاص تُشعر بالبساطة : فنرى الصياغة البسيطة قد أنجزت ضمن * ليس رغماً عن * المتطلبات الشكلية للقصيدة والقوافي الغير مشددة ليست مرغمة على حمل إحساس الشاعر مما يشكل الحرية والاضطهاد خارج عالم الشعر. وبإعطائنا في هذه القصيدة الطريقة التامة التي يواجه بها لويل الشر و الفوضى فإنها تبدو مناسبة لكي تقتبس اليزابيت بيشوب واحدة من أكثر صورها إرغاماً لتصف رده فعلها على موسيقى انتون ويبيرن : " انها مثل حشد من العناكب تصيح معاً بدون دموع." * ٤٤ * سقوط ١٩٦١ " لا تبدو مثل شعر بيشوب لكننا أيضاً لا نشعر أن القصيدة تجبرنا. لنختار بلا ضرورة - أن قوتها تُشترى على حساب أي شئ آخر.

في حين أننا ننظر للمستقبل، فإن الدراسة النقدية تجبرنا على الاختيار بين لويل وبيشوب * أو بين اليوت وكران * سوف تزودنا فقط بالعتاد لردة الفعل المحتومة التالية : لذا بينما حقاً - مثل معظم القراء - أفضل شعراء معينين على اخرين فان هدفي هو عرض بيان عن الشعر الأمريكي بعد الحداثة * وبادئاً بمثال كران * والذي يسمح لنا بالاختيار بين عدة أنواع من التجارب الشعرية وليس فقط بين نوعين. ثمة تاريخ طويل للشعر الرومانسي في ربط الشهوة للأصالة بالقلق والمنافسة لكن ثمة أيضاً بشكل مساو تاريخ طويل في ربطه بالانفتاح والكرم. يقول كيتس :" أن الوسيلة الوحيدة لنقوى من فكر المرء هي أن يصمم على الا شيء. – ليدع العقل درباً لكل الافكار " * ٤٥ * . ان لويل وبيريمان كانا بشكل مشهور غيورين من إنجازات بعضهما البعض، لكن برغم ذلك تمكن بيريمان من القول - بخصوص لويل – أنه " ليست ثمة منافسة سواء على بارناسوس]جبل يأتي الشعراء فيه الإلهام من ربه الشعر حسب الاساطير الاغريقية [أو على الطرق الشاقة إليها، إن دارلي - في

قصيدته " نيبينث " أو في قصيدة عاطفية - جيد مثل كيتس " * ٤٦ * . هذه ليست مثالية ناقد لكنها كرم حقيقي لشاعر نشط، ذو إحساس قد متواضع بأن من الصعب كتابة قصائد جيدة وأقل من ذلك قصائد عظيمة.
أحياناً من الصعب أن نفصل بين الكرم ونقص الادوات النقدية الحادة، فمن الممكن لشخص ما أن يتمتع بقتال جيد - حسب القانون - مادامت الاسلحة حادة بشكل كاف لجعلها ممتعة بحد ذاتها. ولزمن طويل فإن تلك النزاعات أسرت انتباهنا على حساب الشعر الأمريكي. وحتى إن أردنا أن نؤرخ للنزعة ما بعد الحداثية بمقالة جاريل المبكرة * بدلاً من " الجسر * فإن هذه النزعة يكون تاريخها أطول من تاريخ الحداثة حين سأل هاري ليفن " ما هي الحداثة " في ١٩٦٠. لكن أسبابي في اختيار كران أو جاريل أو بيشوب ليست فقط تاريخية، فذلك هو أنني بينما كنت أعتقد أن علاقة كران باليوت تم تبسيطها كثيراً فاني كنت اعتقد أيضاً أن مستقبل الشعر الأمريكي يعتمد على فهم منسجم أكثر اعتدالاً لتلك العلاقة. وفي نفس الوقت فإني لا اعتقد ان أي أمر خاص - بان الشعر يجب ان يصبح اكثر صعوبة واكثر انفتاحاً وأكثر شكلية وأكثر تفككاً وأكثر وعياً بالذات - هو أمر مهماً جداً دوماً.
وبمسآلته للبيانات الحديثة لحركة ضد الحداثة فإن ثيودور ويس يقترح " بالتأكيد قد يشتكي المرء من الأوضاع النقدية والممارسات الشعرية - مهما كانت أسبابها - التي تميل لتقليص عالم الشعر وتحديد إمكانياته " * ٤٧ * . تلك الأوضاع تقوم في الوقت الراهن بتقليص عالم الشعر. انها تجبرنا على الاختيار بين فكرتين متنافستين عما يكون الشعر، وكل منهما تجبرنا على فهم الحداثة كشيء منقوص.
إن أفكارنا عن مابعد الحداثة هي فقط كأفكارنا عن الحداثة. وبرجوعنا للأخذ في الاعتبار مفاهيم الاختراق : أعتقد بأن بامكاننا أن نرى بشكل أكثر وضوحاً مما استطاع جاريل - قبل خمسين عاماً - بأن ما بعد حداثتنا ليس دائماً ضد الحداثة، مهما تعمقت وبقيت حاجتنا لتمييزات مثيرة للجدل.في ١٩٩١ فإن " جماعة شعر أمريكا " رعت منتدى يدعى " الشعر الحر في مقابل الشكلية : روبرت بلى وبراد ليثوسير ". ومن وجهة نظر العقد الأخير للقرن فإن تلك التمييزات بدأ ينظر اليها كبالية لدرجة كبيرة وحان الوقت لنبدأ في السؤال "ما هو الشعر ما بعد الحداثي؟ " قد نجد اجابة اولية في هذه العبارة التي كتبها تقريباً راندال جاريل :- الشعر المابعد حداثي كان بالضرورة امتداداً للحداثة، إنه ما كان الشعر الحداثي يرغبه - او وجده من الضرورة أن يكون.
الهوامش :
١ * اقتبست العبارة من " نهاية المسار " لجاريل * ١٩٤٢ * ،إنظر "كبلنك واودن " * نيويورك ١٩٨٠ * ، ص ٧٨. استخدم جاريل للمرأة الأولى كلمة "مابعد حداثي في مراجعته في ١٩٤٧ " لقلعة لورد ويرى" لروبرت لويل،انظر " الشعر والعصر " * نيويورك : ١٩٥٣ * ص. ٢١٦.
الاستخدام الاول للكلمة في السياق الادبي ربما كان لفيديريكودي اونيس في ١٩٣٤ "”Postmodernismo وثمة استخدامات مبكرة أخرى لجون كرو رانسوم * ١٩٤١ * ، دولى فيتز * ١٩٤٢ * تشارلز اولسون * ١٩٥٢ * وارفنج هاو * ١٩٥٩ * : ولاستعراض هذه الاستخدامات المبكرة والمتناقضة انظر مارجريت آ. روز " المابعد حداثي والمابعد صناعي : تحليل نقدي " * نيويورك * ١٩٩١، * .
استخدم كلمة "مابعد حداثي " لوصف أي شعر يرى نفسه عن يدعى كتالي للحداثة - دون أي انتساب لاسلوب أو أيدلوجية معينين أو أي جماعة معينة من الكتاب لديها أفكار مشتركة عن مابعد الحداثي.وحتى إن فُهم ذلك على نطاق واسع فإن - على أيه حال - مفاهيم مناقشتي لن تعلل

بالضرورة الهندسة والفيلم والنظرية النقدية مابعد الحداثيين : أغلب المناقشات النزيهة عن ما بعد الحداثة غالباً ملجمة برغبة في تعليل مظاهر مختلفة كثيرة للثقافة بنموذج نظري وحيد. في " شعرية مابعد الحداثة " * نيويورك و ١٩٨٨ * تقدم ليندا هيتشيون جدالها على أساس نقاش تناقضي مرتبط بالهندسة الحداثية وما بعد الحداثية، هذه الاستراتيجية تنحرف بخطاب الأدب ما بعد الحداثي.
برغم أن فردريك جيمسون يشير في كتابه الحجّة: "ما بعد الحداثة أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة " * درهام، ١٩٩١ * أن الاراء النقدية غالباً "محددة بصرامة كبيرة وتحمل أثار منشأها " * ص xiii * ، فانه مع ذلك يعترف أنه "من المناقشات الهندسية فان مفهومي الخاص عن ما بعد الحداثة... بدأ لأول مرة في التشكل " * ص٢ * . كما أشار تيري إيكلتون في " اوهام ما بعد الحداثة " * كامبردج ١٩٩٦ * " انه من الصعب أن نفهم كيف يمكن لأي مخطط تفسيري وحيد أن ينصف مثل ذلك الكيان الغير متجانس بشكل طريف " * ص ٢١ * .
٢ * لورا ريدنك وروبرت كريفر "استعراض الشعر الحداثي " * نيويورك ١٩٢٨ * ص ٢٥٨. عن العلاقة الأدبية والثيولوجية للحداثة، انظر جيمز لونكينباخ " الشعرية الحداثية للتاريخ " * برنستون،١٩٨٧ * . ص ٢٦٣ ـ ٢٦٤-
٣ * جاريل : كبلنك وأودن "ص ٨١-
٤ * انظر مارجوري بيرلوف "شعرية اللاتحديد:- من رامبو الى كيج" * برنستون، ١٩٨١ * ، ص ٢٥١- في شعرية ما بعد الحداثة ظالمة للشعر الحداثي " في " تلخيص مصور في الشعر الامريكي الحداثي " * نيويورك، ١٩٨٩ * ، ص ٣٨٠ ـ ٣٨٥، يناقش تشارلز التيري الاستخدام الاستراتيجي للافكار القديمة والمبسطة كثيراً عن الحداثة كما يفعل رونالد بوش في " ت. س. اليوت والحداثة في الوقت الحاضر : إثارة " في " ت، س، اليوت : الحداثي في التاريخ " تحرير رونالد بوش * نيويورك، ١٩٩١ * ص ١٩١ ـ ٢٠٤-
٥ * لويل " مجموعة نثر " تحرير روبرت كيروكس * نيويورك، ١٩٨٧ * ص ٢٤٤- .
٦ * جين كاريخ " جبل على المشهد " القائد الجديد " ٧ ديسمبر ١٩٦٤ : ص ٣٣- انظر إيرفن اهرينبيريس " عصر لويل " في " روبرت لويل : مجموعة مقالات نقدية " تحرير توماس باركينسون * انكلود كليفز ١٩٦٨ * . ص ٧٤ ـ ٩٨.
٧ * بيريمان " حرية الشاعر : * نيويورك، ١٩٧٦ * ، ص ٣٢٧ دافيد مكليلاند " " مقابلة مع جون بيرمان " " نصير هارفارد " ص ١١٣ * ١٩٦٩ * : ص ٥.
٨ * جيمز ي. ب. بريسلن : " من الحديث المعاصر" * شيكاغو، ١٩٨٤ * . ص XV. يعتمد دافيد بيركينز أيضاً على قصة الاختراق في مناقشة للشعر ما بعد الحداثي في " تاريخ الشعر الحديث : الحداثة وما بعدها " * كامبردج، ماس، ١٩٨٧ * كما فعل والتر كالادجيان في " لغات التحرير :النص الاجتماعي للشعر الأمريكي * نيويورك، ١٩٨٩ * . إن استثمار جيروم ما زارو لقصة الاختراق أكثر وضوحاً في " الشعر الأمريكي مابعد الحداثي " * يوربانا، ١٩٨٠ * . ص viii : رغم اعتقاد ت. س : اليوت ان الشعر ليس تعبير عن الشخصية لكن هروباً منها " فإن مابعد الحداثين يفترضون عكس ذلك ". انظر أيضاً الفصل المسمى "الاختراق " في كتاب بول مارياني " البيوتاني الضائع : حياة روبرت لويل " * نيويورك، ٢٩٩٤ * ، ص ٢٤٢ ـ ٢٦١-
يقدم لانكدون هامير نقد ممتاز " لاختراق " لويل * ومراجعة جيمز برسلين له " في " هارت كران والن تيت : حداثة ذات وجهين " * برنستون، ١٩٩٣ * ، ص ٢١١ ـ ٢٣٢- والمتشكك الاكثر عمقاً بلويل هو بول برسلين في " الالهام الشعري السياسي النفسي : الشعر الأمريكي منذ

الخمسينات " * شيكاغو، ١٩٨٧ * ص ٥٩ - ٧٤، يضع ستيفن كوشمان بشكل مفيد "اختراق " لويل في سياق أوسع لمناقشات القرن التاسع عشر والعشرين عن الشكل الشعري، ذلك في " قصص الشكل في الشعر الأمريكي " * برنستون، ١٩٩٣ * . ص ٣ - ٢٤- انظر أيضاً كيرالد كراف " اسطورة الاختراق ما بعد الحداثي " في الأدب ضد نفسه " * شيكاغو، ١٩٧٦ * . ص ٣١ - ٦٢- ٩ * كيت دانيلز " مقابلة مع كالاويه كينيل " في الشعر والسياسة " تحرير ريتشارد بونز * نيويورك، ١٩٨٥ * ص ٢٩٧، فردريك ميرشين مع فرديريك تورنير " مقدمة في شعر مترامي : مقالات عن السردي الجديد والشكلية الجديدة " تحرير فردريك فيرشتين * سانتا كروز، ١٩٨٩ * ص xi.
١٠ * فيرنون شيتلي " بعد موت الشعر : الشاعر والجمهور في أمريكا المعاصرة " * درهام، ١٩٩٣ * ، ص ١٦ - ١٧.
١١ * " الأرض اليباب : فاكسميلي ومخطوطة المسودات الأصلية " تحرير فاليري اليوت : * نيويورك ١٩٧١ * ، ص ١- " ان الدراسات الاليوتية التي جعلت من هذه الملاحظة ذات مغزى تشمل ليندال كوردون " سنوات اليوت المبكرة " * نيويورك، ١٩٧٧ * وردنالد بوش " ت. س. اليوت " دراسة في الشخصية والاسلوب " * نيويورك، ١٩٨٤ * .
١٢ * الان فيلرس، تحرير : صوت صحراء الصمت : ستيفنز " رسائل لاليس كوربين هيندرسون " " صحيفة والاس ستيفنز " عدد ١٢ * ١٩٨٨ * ص ١٩.
١٣ * جاريل : " الكتاب الثالث من النقد " * نيويورك، ١٩٦٥ * ، ص ٣١٤ - ٣١٥ عن خطط جاريل لكتابة عن اليوت انظر وليام بريتشارد " راندال جاريل : حياة ادبية " * نيويورك : ١٩٩٠ * ، ص ٢٨٥.
١٤ * بيريمان " A peine ma piste " مراجعة نصيرة " عدد ١٥ * ١٩٤٨ * ، ص ٨٢٦ - ٨٢٨.
١٥ * جوزيف. م. كونتي " الصياغة الغير منتهية " : أشكال الشعر المابعد حداثي " * إيثاكا، ١٩٩١ * ، ص ١٤- إن مجادلة جيروم مككان عن شعر اللغة في " شعر معاصر، طرق متناوبة " تفترض حس لا تاريخي مشابه لعلاقة الشكل الشعري بالوضع السياسي : انظر " السياسة والقيمة الشعرية " تحرير روبرت فون هالبيرج * شيكاغو، ١٩٨٧ * ، ص ٢٦٧ : " السردية هي ملمح محافظ بشكل كامن للخطاب "، وكذلك نقلت بيرلوف في " حذاقة راديكالية : الكتابة في عصر الاعلام " * شيكاغو، ١٩٩١ * : هي تنتقد عن جواب فكرة ان الشعر الحر شكل أكثر "طبيعة " أو "أصالة " للخطاب الشعري لكنها برغم ذلك تؤمن بأن الجهد ما بعد الحداثي لتسليط الضوء على تكلف الشعر يفرض بالضرورة رفض الاوزان والأشكال التقليدية * انظر، ص ١٣٤ - ١٣٩ * . وتماماً لإن المزدوجة البطولية تحمل علامة لظاهرة أخرى في الثقافة الإنجليزية في اوائل القرن الثامن عشر " * ص ١٣٦ * فانه لا يتبع ذلك أن المزدوجة مقدراً لها ان تحمل مثل تلك العلاقة نفسها في لحظات تاريخية أخرى.
يشير شيلي في " عودة " المكبوت : شعر اللغة والشكلية الجديدة " * بعد موت الشعر، ص ١٣٥ - ١٦٤ * أن الادانات الاخيرة الشكلية الجديدة للشعر الحر غالباً لا تاريخية كادنات الطليعية للشكل التقليدي. انظر أيضاً المناقشة الدقيقة لإلان شابيرو " للارتباط بين الولاء السياسي والخيار الجمالي " في " الشكلية الجديدة " في " مديح الشائن " * ايفانستون، ١٩٩٣ * ، ص ٧٤- بينما جادل موتلو كونوك في " السياسة والشكل في الشعر مابعد الحداثي " * نيويورك، ١٩٩٥ * أن المعنى

الساكن للوظيفة الاجتماعية للشكل لا يمكن " أن يعلل حقيقة أنه في الفترة مابعد الحداثية يمكن ان يحدث الانغلاق * ميتافيزيائي او اخلاقي او سياسي * ضمن أشكال مفتوحة - والتي أصبحت فقط " تقليدية " أكثر انفتاحاً - و كذلك الانفتاح يمكن أن يحدث ضمن الاشكال المنغلقة التقليدية " * ص ١٥٩ * . انا سوف أضيف فقط انه - من وجهة نظري - أن هذا صحيح للفترة الحداثية كما هو صحيح للفترة ما بعد الحداثية.

١٦ * " رتشارد ويلبر : منقابلة اجراها ستيف كرونين " " مراجعة الشعر الأمريكي " عدد ٢٠ * مايو ١٩٩١ * : ص ٤٥. عن المهاد الديني لا شبيري. انظر "جون اشبيري مقابلة أجراها روس لابري " مراجعة الشعر الأمريكي " عدد ١٣ * مايو ١٩٨٤ * : ص ٢٩.

١٧ * يوركين هابيرماس " الحداثة - مشروع غير مكتمل " في " ضد الحداثي : مقالات عن الثقافة ما بعد الحداثية " تحرير هال فوستير * بورت تاونسيند واشنطون، ١٩٨٣ * ، ص١١- انظر أيضاً مناقشة جون مككان لهابيرماس وجان فرانسوا ليوتار في " ما بعد الحداثة ونقادها " * إيثاكا، ١٩٩١ * ص ١٨ - ٢١ *

١٨ * انظر فردريك جيمسون "ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي " في " ضد الحداثي : مقالات عن الثقافة ما بعد الحداثية "تحرير هال فوستير * بورت تاونسيند، واشنطون، ١٩٨٣ * ص ١١٦ - ١١٣- يقول جيمسون هنا أن ما بعد الحداثة ليست فقط " كلمة أخرى لوصف أسلوب معين " لكنها أيضاً "مفهوم زمني وظيفته ربط بروز خصائص شكلية جديدة مع بروز نوع جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد ". هذا الربط يصبح أكثر تعقيداً حين يعترف شرعاً بأساليب مختلفة جداً كأساليب مابعد حداثية. في تعديله الأكثر حداثة لهذه المقالة * "المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة " * يرفض جيمسون بصراحة الفكرة القائلة بأن ما بعد الحداثة هي " اسلوب "مفضلاً الاعتقاد بانها "مهيمنة ثقافية "،أنها مفهوم" يسمح بحضور وتعايش عدة خصائص مختلفة جداً بل وثانوية أيضا " * ما بعد الحداثة. ص ٤ * لكن أمثلتة المبكرة عن الاسلوب المعين * اشبيري، كيج، كوادرد، وارهول، بنك روك * تواصل تقديم ما بعد الحداثة خلال عمله.

١٩ * من لويل إلى وليمز ٣٠ ديسمبر ١٩٥٧ * مكتبة بينكة، جامعة يال * في كتاب مارياني في " البيوريتاني الضائع "ص ٢٥٩.

٢٠ * وليام ميريديث " قصائد تصعب قراءتها " * آن اربور ١٩٩١ * ، ص ١٧١- يوظف توماس ترافيسانو منطق الاختراق لوصف عمل بيشوب في "اليزابيت بيشوب : تطورها الفني " * تشارلوفيل ١٩٨٨ * .

٢١ * جيفري ميرز، تحرير "روبرت لويل : مقابلات وذكريات " * أن اربور، ١٩٨٨ * ص ٨٦. بخصوص قصة اختراق" لويل التي تؤكد على وليامز وتقلل من قيمة بيشوب.انظر ستيفن كولد اكسيلرود"روبرت لويل:الحياة والفن" * برنستون، ١٩٧٨ * .

٢٢ * جيمسون " ما بعد الحداثة " ص ٤، ٣٠٢، ٣٠٣، انظر ايضاً ص ٦٥ – ٦٦ و" مابعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي " ص ١١٢، ١٢٣- تعرض سوزان سوليمان نقد دقيق عن الاتجاهات الثنائية * الحداثة مقابل ما بعد الحداثة * في "ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي " لجيمسون وفي عمل كل من ليسلي فيدلروكيرالد كراف وايهاب حسن ودافيد لودج ووليام سبانوس :انظر مقالتها " التسمية والاختلاف : تأملات عن الحداثة مقابل ما بعد الحداثة " في " الاقتراب من ما بعد الحداثة " تقرير دوى فوكيما وهانز بيرتنز * فيلادلفيا، ١٩٨٦ * ، ص ٢٥٥ - ٢٧٠، إنظر أيضاً كتابها " قصة صدام : الجنس والسياسة والطليعة " * كامبردج ١٩٩٠ * ، ص ١٨٣ - ١٩١،

وتعرض هيتشيون الحالات المتنوعة المابعد حداثية في مقابل الحداثية في " شعرية ما بعد الحداثة " ص ٤٨ - ٥٣، كما فعل جيمسون نفسه في "ما بعد الحداثة " ص ٥٥ - ٦٦

٢٣ * ستيفنز : عمل أدب بعد الموت "ملتون باتيز * نيويورك،١٩٨٩ * . ص ٢١٣-

٢٤ * من مور الى ستيفنز "١١ يوليو ١٩٣٥ * مكتبة هنتنكتون * .

٢٥ * جاريل " كبلنك وأودن "، ص ٤٨، ٨١-

٢٦ * جاريل " كبلنك وأودن "، ص ٣٦

٢٧ * جاريل " كبلنك وأودن " ص ٥١-

٢٨ * جون كرورانسوم "كوكبة من خمسة شعراء " شُبان " مراجعة كينون عدد ٣ * ١٩٤١ * ، ص ٣٤٨.

٢٩ * جاريل " الشعر والعصر " ص ٢١٦.

٣٠ * بيريمان " حربة الشاعر " ص ٢٩٧.

٣١ * جاريل " الشعر والعصر " ص ٢١٦.

٣٢ * من لويل لوليامز، ٣ ديسمبر ١٩٥٧ * مكتبة بينكه،جامعة يال * في كتاب مارياني " البيورتاني الضائع ".

٣٣ * لويل "مجموعة نثرية "،ص ٣٨.

٣٤ * باوند "هارولد مونرو " المعيار "عدد ٩ * ١٩٣٢ * : ص ٥٩٠.

٣٥ * اليوت "خواطر عن الشعر المعاصر * IV * الايكوست، عدد ٤ * ١٩١٩ * ص ٣٩. انظر "رسائل هارت كران " تحرير بروم وبير * بيركيلي،١٩٩٥ * ص ٩٠ - ٩١- للمسائل الزمنية أدين لكتاب ادوارد بروينر " السقوط العظيم :هارت كران وكتابة " الجسر ". لنسخة مفصلة أكثر عن مجادلتي انظر "هارت كران وت. س. اليوت :شعراء في البستان المقدس " "فصيلة دينفير "عدد ٢٣ * ١٩٨٨ * : ص ٨٢ - ١٠٣-

٣٦ * هامير : هارت كران والن تيت " ص ٢٣-

٣٧ * لويل "مجموعة نثر " ص ٢٤٤- في خمسة طباع * نيويورك ١٩٧٧ * يقول "دافيد كالتون عن صواب أن "دراسات حياتية " قدمت فقط مظهراً واحداً من العمل الذي غير اتجاهاته مرات عدة والذي قابليته معقدة ومتناقضة " * ص ٤٣ - ٤٤ * . واصفاً التطور المتذبذب للويل يقترح ستيفن ينسير أنه بعد دراسات حياتية والتي " يبدو الشكل نفسه فيها تقريباً كإله... يلزم تحديه " فإن الشعر أحيانا من خطر ضياع " كيانه " كشعر، ان ردة لويل التالية للشعر الشكلي في " قرب المحيط " تفترض أنه أراد أن يعيد التأكيد على " كيان الشعر " * من دائرة لدائرة : شعر روبرت لويل]بيركلي ١٩٧٥ [ص ٨،٥ * .

٣٨ * روبرت هاس " لذات القرن العشرين " * نيويرك،١٩٨٤ * ،ص ٨. ان محاولة ريتشارد تيلنكهاست الأخيرة لاعادة شهرة لويل قد فشلت لأنه استمر في حكمه على لويل وفقاً لقيم "عصر لويل "، انظر " حياة وموت روبرت لويل :عظمة متضررة " ان اربور ١٩٩٥ * . ويساعدك أكثر * مادام أنه يتجنب الحس القديم الحالي بالاختراق " * مناقشة هيلين فيندلر لتطور لويل الاسلوبي في " الممنوح والمصنوع " كامبردج ١٩٩٥ * ص ١ - ٢٨.

٣٩ * بيشوب " فن واحد : رسائل " تحرير روبرت كيروكس * نيويورك،٢٦٤ * ص ٥٦٢-

٤٠ * جاريل " الشعر والعصر " ص ٢١٣، ٢٣٥.

٤١ * من لويل ليبشوب ٣ ديسمبر ١٩٧٥ * مجموعات خارصة،مكتبة كلية فاسار * في كتاب ترافيناسو "اليزابيت بيشوب " ص ١٥٣-
٤٢ * ميريز، تحرير "روبرت لويل " ص ٧٧.
٤٣ * سايموس هاينه " حكومة اللسان " * لندن، ١٩٨٨ * ص ١٤١، ١٤٦. انظر أيضاً مناقشة كريستوفر رايك " لمحاولة * لويل * لخلق لا عنف إيجابي"في" أشكال وكلمات أكثر لطافة "من"يوماً بيوم " "ثورة الشعر " نيويورك. ١٩٨٤، ص ٢٧٢ ".
٤٤ * من لويل الى جاريل ٧ نوفمبر ١٩٦١ * مجموعة بيرك مكتوبة نيويورك العامة * في كتاب إيان هاميلتون "روبرت هاميلتون "روبرت لويل : سيرة حياه، نيويورك. ١٩٨٢ * :ص ٢٩٦.
٤٥ * "رسائل جون كيتس " مجلدين تحرير. هـ ي. رولينز * كامبردج ١٩٥٨ * المجلد الثاني : ص ٢١٣-
٤٦ * بيريمان "حرية الشعر " ص ٢٨٦.
٤٧ * ثيودور ويس " الرجل من بورلوك " * برنستون، ١٩٨٢ * ص ١٣٥.

الإسلام ومنظومة القيم الإنسانية ... منظور * ما بعد حداثي * الى المسألة * ٥ *

إذا كانت الحداثة قد حاولت الاقتراب من الدين باعتباره محفزاً للإيمان * العقلي * ، ودافعاً للفرد من أجل الوصول إلى الحد الأقصى للمنفعة المادية، إلا أنها وفي سبيلها لتحقيق هذا المجد * المادي * تجاهلت كل ما هو * ورائي * أو * ميتافيزيقي * ، وحررت العقل من أي قيود * غير مادية * إما باعتبارها غير موجودة، وإما باعتبارها غير مهمة في مسيرة التطور الفعلي للحضارة الغربية.

ومن خلال الحداثة انتقل المعنى الإيماني من الاعتقاد في الميتافيزيقي * اللامحدود * الذي يضرب بجذوره في أساس الفلسفة الغربية، إلى تمجيد و * عبادة * العقل الإنساني * المحدود * باعتباره * غاية * في حد ذاته. وهي بذلك أهالت التراب على التراث الفلسفي الطويل للأباء المؤسسين للفلسفة العامة بدءاً من أفلاطون وانتهاء بالفارابي، الذين نظروا الى العقل باعتباره * وسيلة * فهم المغزى الحقيقي للوجود البشري، وليس فقط للسيطرة عليه.

وكان من أهم دوافع ظهور فلسفة ما بعد الحداثة، إعادة الاعتبار لما هو * ميتافيزيقي * ، ليس بمنظور الفكر القديم، أي باعتباره * عالماً مجهولاً * تسعى الفلسفة الى اكتشاف آفاقه، وإنما باعتباره يحمل مضامين الفكرة الإنسانية برمتها، أي البحث في محاولة تهذيب * العقل المادي * الذي أطلقته قوى الحداثة وفككت مرجعيته الأخلاقية.

إن غاية فلسفة ما بعد الحداثة، ليست مجرد العودة * النكوصية * بالعقل الإنساني إلى حالته البدائية من حيث القدرة على التفكير واكتشاف المجهول، بقدر ما هي تحديد الإطار الأخلاقي و * الإنساني * لهذا العقل، أي إعادة الصفة المعيارية له، وضبط بوصلته الإنسانية.

أي أنها ترشيد * الترشيد * الحداثي، أو بالأحرى ضبط * حركة * العقل الحداثي وإعادته الى حظيرة الأخلاق والقيم الإنسانية. أو بالأحرى، وعلى نحو ما يشير جان فرانسوا ليوتار، فيلسوف ما بعد الحداثة، إنها * إعادة اللجوء إلى الضمير كمصدر للفعل الإنساني * ، وليس فقط العقل كمصدر وحيد له، وذلك على نحو ما تنادي به فلسفة الحداثة.

لكن ما هو موقع الدين بالنسبة الى فلسفة ما بعد الحداثة؟ ببساطة فإن الدين يعد أحد الأطر * أو الأعمدة * التي تسعى فلسفة ما بعد الحداثة إلى التركيز عليها باعتبارها أحد أشكال * الضمير * الإنساني، وكي تعيد النظر للدين، ليس بصفته مجموعة من النصوص والقيم اللاهوتية، وإنما

باعتباره * سياجاً * روحياً يصنع الخلفية الإنسانية لحركة العقل في تحليله الظواهر الاجتماعية، وتعاطيه مع الواقع السياسي المعقد.
لا يعني هذا، أن يصبح الدين قيداً أو حاجزاً للعقل الإنساني عن تجاوز الممكن و * المعقول * ، وإنما هو محاولة لإحلال * اليقين * في مقابل * الاقتناع * كمنهجية في التفكير. وهو لا يعني التخلي عن منتجات العقل * الحداثي * أو التقليل من منجزاته طوال القرون الثلاثة الماضية، بل يكاد يكون استكمالاً للفلسفة العقلانية * التنويرية * التي وضع أسسها الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط * ١٧٢٤- ١٨٠٩ * عند نقده للعقل المحض.
ما فعله ليوتار في كتبه الشهيرة * الوضع ما بعد الحداثي * ١٩٧٩ * ، و * الخلاف ١٩٨٣ * ، و * أخلاق ما بعد الحداثة ١٩٩٣ * لم يكن مجرد محاولة جادة لنقد * الحداثة * فحسب، وإنما محاولة لنحت طريق راسخ في تأصيل الأطر الأخلاقية والمعرفية لفلسفة ما بعد الحداثة، ولم تكن جدالاته الكثيرة مع دريدا وليفناس ونانسي ولاكو وهابرماس، ومع أطروحاتهم حول ما بعد الحداثة ومصيرها الإبستمولوجي سوى محاولة تقليص الفضاء الكوني لأفكار الحداثة.
إن غاية الوجود البشري تحقيق السعادة والخير للبشر جميعاً، من خلال العدالة والتسامح وأنسنة المفاهيم والظواهر الحديثة. وهي غاية شكلت محور البناء الفلسفي الإغريقي والأوروبي في بواكيره، ولا عجب أن يعاد إنتاجها حالياً بعد أن أخذ العقل البشري دورة كاملة للوصول إلى أبعد نقاط التفكير * والخيال * فيما يظن * أنه * نهاية الوجود، فكانت النتيجة أن تفككت عرى الأخلاق وانجرفت غاية الوجود إلى عكس ما أريد لها، ولا مناص إلا بالرجوع إلى بديهيات التفكير الفلسفي، من أجل ضبط حركة هذا العقل في إطار خدمة تلك الغاية السامية.
الوجه الديني لفلسفة ما بعد الحداثة تكشف عنه حال السيولة القيمية التي تمر بها الحضارة الغربية منذ أكثر من نصف قرن، وهو بات طابعاً مميزاً يدمغ هذه الفلسفة، بل وأداة ضرورية لاستكمال بنائها المعرفي. فهو يعمل كأداة تفسيرية للكثير من الظواهر الراهنة في هذه الحضارة، فضلاً عن كونه يقدم مخرجاً * ليناً * يزيد من إقناع فلسفة ما بعد الحداثة.
فعلى سبيل المثال كيف يمكن تفسير ذلك النمو الهائل في المؤمنين بحرفية * الكتاب المقدس * أو ما يطلق عليهم * الإنجيليين * في الولايات المتحدة؟ وكيف يمكن تفسير النزوع الفردي نحو القيم العالمية والاهتمام بالمشاكل * فوق القومية * ؟ وبماذا نفسر انتشار ثقافة * التطوع * و * الخيرية * لدى عدد هائل من قطاعات التجارة والأعمال؟
بكلمات أخرى كيف نفسر عمليات النزوح الجماعي من أنساق العلمانية الغربية، التي ابتعدت عن الأطر الأخلاقية، ومحاولة العودة إلى نمط مغاير من التفكير يعترف بحيوية دور الدين في صياغة المواقف الإنسانية، وليس فقط دور العقل * الرشيد * على نحو ما آمنت به فلسفة الحداثة.
بيد أنه تجدر الملاحظة، وكما أشرنا آنفاً، أن الاهتمام * ما بعد الحداثي * بالدين لا ينطلق من الحاجة إلى تقييد العقل عبر * طقوس وشعائر * بعينها، فهذا هو التدين وليس الدين، وإنما فقط محاولة لإعادة الاعتبار لمصادر الضبط الذاتي في وجه عام سواء كانت دينية أم ماورائية أم أخلاقية.
فلسفة ما بعد الحداثة تسعى الى التخلص من الإفراط في * تقديس * العقل، والخروج من شرنقة حدوده التي جعلت دريدا يمتدح الموت في كتابه الشهير * هبة الموت * أو * The Gift of Death * عام ١٩٩٦.

لكنها في الوقت نفسه لا تنادي، في نقدها للحداثة، بالتخلي مطلقاً عن منتجاتها، أو هدم منظومة الأفكار والمناهج التي طورتها هذه الفلسفة خلال القرنين الماضيين، بقدر ما يعني الاستجابة لحال التدهور الشديدة التي أصابت القيم الإنسانية وأنتجت المأزق الراهن للحوار الحضاري.
أين تقع منظومة القيم الإسلامية من فلسفة ما بعد الحداثة؟ بكلمات أخرى: هل ثمة تلامس بين ما يطرحه الإسلام كدين عالمي وبين هذه الفلسفة؟ لا مبالغة في القول إن الإسلام يعد، وفق الأطروحات الفلسفية الراهنة، ديناً * ما بعد حداثياً * بكل ما تحمل هذه الكلمات من معانٍ ودلالات، ولا مبالغة أيضاً في النظر الى فلسفة ما بعد الحداثة، باعتبارها محاولة جديدة للاقتراب من فهم الدين الإسلامي، بل قد تكون إحدى الطرق المؤدية إليه في نهاية المطاف.
فمن جهة أولى، فقد احترم هذا الدين على مدار أربعة عشر قرناً العقل الإنساني بإطاريه الوضعي والأخلاقي، وجعل منه * بوصلة * للضمير الإنساني والفعل الاجتماعي، وكثيرة هي الآيات التي تبجل العقل وترفعه إلى مرتبة التقديس، خصوصاً آيات الاستخلاف وإعمار الأرض والتخيير الإرادوي بين الخير والشر، والإيمان والكفر.
من جهة ثانية، وعلى رغم هذه السمة المقدسة للعقل، فقد وضع الإسلام سياجاً * ذاتياً * على العقل البشري، يجمع فيه بين الرشادة على نحو ما نادت به فلسفة الحداثة، وما بين * الضمير الأخلاقي * على نحو ما تنادي به أطروحات ما بعد الحداثة. ذلك أن أهم ما يميز الإسلام عن غيره، أنه وكما قال كثير من مفكري الغرب يعبر عن * ديانة ضمير * تخلق ضوابط بديهية * إرادوية * لا يمكن لأي مجتمع الاستغناء عنها.
ومن جهة ثالثة، يطرح هذا الدين منظومة من القيم * الإنسانية * ، يمكن لأي مجتمع الاهتداء إليها بصرف النظر عن دينه أو معتقده الذي يرتبط به، وفي مقدمها قيم العدالة والمساواة واحترام الآخر، وهي ذاتها القيم التي تشكل محور الفلسفة الإنسانية منذ سقراط وحتى أفكار ما بعد الحداثة.
ومن جهة رابعة، يقدم هذا الدين حلاً ناجعاً لكثير من المسائل التي تؤرق العقل البشري حالياً، كالعلاقة بين الإيمان والعقل، والحرية والأخلاق، وقضايا الضبط الاجتماعي كمسائل الإجهاض والشواذ وغيرها من تلك التي تمثل في حد ذاتها تحدياً كبيراً لفلسفة ما بعد الحداثة، ما قد يدفع نحو ترسيخ فلسفة جديدة من قبيل * ما بعد ما بعد الحداثة * أو أي فلسفة * دينية * أخرى، تكون أقرب لصحيح * الإسلام * .
إن ديالكتيك العقل الإنساني * خصوصاً الغربي * يقترب في شكل حثيث، علي الأرجح من دون قصد، من القيم الإنسانية التي رسخها الإسلام وبنى عليها حضارته العريقة طوال قرون عدة، ما يحمل الفقهاء والمجددين ورجال الدين في العالم الإسلامي عبئاً ثقيلاً في إعادة تقديم هذه القيم السامية في ثوب حضاري يلهم الآخرين.
الحداثة وما بعد الحداثة * ٦ *
تثبيت الأصول أم كسر النماذج؟
... كما أنه طالما وجدت كلمة "حداثة Modernisme" والبادئة التي تعني * ما بعد * "post" فمن الممكن أن يتحدث البعض عن "ما بعد الحداثة postmodernisme" كمفهوم جديد يعقب الحداثة في الزمان والمكان ويبحث عن كل ما يناقضها ليعلن صراحة عن أطروحته المركزية الضامنة لشرعيته الفلسفية، ألا وهي "موت الحداثة.

ظهرت فكرة الحداثة كمفهوم فضفاض وكمشروع ضخم ارتباطا بانطلاق العقلانية الغربية وتفاؤلها ونزعتها المركزية، فاقترنت بالتجليات الأساسية لانتصار العقل الأداتي وسلطته، مما أسفر عن جملة من المغالطات والتعسفات كانت أساسا لولوج الحداثة مرحلة الأزمة.
إن التأمل في ثوابت الحداثة من داخل إطارها المرجعي يفتح مجالا واسعا وخصبا من التساؤلات والإثارات النقدية التي تقف بوضوح شديد على مواضع الأزمة والقصور، وهذا ما يفسر كون الفكر الغربي عاد في المرحلة الثانية وهي مرحلة المراجعة والتصحيح إلى إخضاع المطلقات السابقة للنقد.
يعتبر التوجه النقدي جزءا من الوعي الحداثي وجانبا مهما من تفكير الحداثة، لذلك كانت الحداثة نقدا ذاتيا يسهم من زوايا متعددة في تصحيح المسار وتثبيت الأصول، ومن ثم فإن هذا النقد الذي تمارسه الحداثة على ذاتها ينطوي على خلفية أساسية تكمن في الدفاع عن مشروعها والوصول به إلى نقطة التوازن.
ويمكن اعتبار كتاب نقد الحداثة لعالم الاجتماع الفرنسي "آلان تورين" **Alain Tourine** جهدا نظريا بناءا في السعي إلى إصلاح الحداثة وتطعيمها، بحيث حاول "تورين" إنقاذ الحداثة مطالبا بالعودة إلى الأصول التي انطلقت منها كمرجعية أساسية لتصحيح مسارها الخاطئ الذي أدى إلى التوتر والأزمة. وقد طرح "آلان تورين" الحداثة كمخرج من الحداثة التي انكشفت عن أزمات كبرى * ١ * .
لا شك إذن في أن النقد الذي توجهه تيارات الفكر الغربي لمسار الحداثة ومقوماتها هو بمثابة محاولة إصلاحية للحداثة التي تبقى في تجدد مستمر وسيرورة لا متناهية، إذ هي دائما ذلك المشروع الذي لم يكتمل بعد * ٢ * ، والذي لا يمكنه أن يفتح آفاقا لأي مشروع آخر محتمل.
لقد عمل المفكرون على كسر حدود النهاية أمام تاريخ الحداثة ليصبح ذا سياق تقدمي لا متناهي، تتماهى فيه الحداثة مع أزماتها ليزيدها ذلك سندا وتأسيسا وخصوبة. فالأعمال النقدية التي تصدت لمشروع الحداثة الغربي بتشريحه وتفكيكه لم تخرج في أغلب الحالات عن مقترح ترسيخ مشروع الحداثة ذاته، مما جعل الحداثة تعني ذلك المسار المتواصل واللانهائي التواق إلى الجدة على الدوام.
فهي إذن انفتاح على كل الفضاءات وإدماج لكل مستحدث وجديد ولا تكف عن التوسع والاحتواء.
ولعل هذا ما يفسر تجردها عن كل تعريف محدد أو مستنفذ لتظل في النهاية مفهوما للحاضر والمستقبل معا.
ويبقى هذا الموقف تجاه الحداثة الغربية الذي بلوره جملة من المفكرين والفلاسفة أمثال:
"هابرماس" و"ألان تورين" على جانب مهم من التفاؤل بمستقبل الحداثة. فإذا كانت أغلب التيارات التي أخضعت مشروع الحداثة الغربي للإجراء النقدي بهدف الحد من الأزمة والتوتر قد نجحت إلى حد ما في رد الاعتبار للحداثة، فإن الأزمة لم تنته رغم كل الجهود المبذولة بل إنها كما يقول "لوفيفر" لم تطرح بعد جميع نتائجها "وهي ستظل تستمر وتتعمق وتنتشر، كما أن عناصر جديدة ستحاول الدخول في خضمها وتعديلها، وفي النهاية فإن حقبة أخرى ستبدأ مع القرن الواحد والعشرين" * ٣ * .
إن موقف "هنري لوفيفر" يضعنا أما التساؤلات التالية: هل يمكن أن نرى في هذه الانتقادات التي أملتها الحداثة انعكاسا لفكر جديد أو لثقافة جديدة تحاول تجذير نقد الحداثة لإيجاد صيغ ملائمة تبرز وجودها كمهيمن جديد على الساحة الفكرية؟ وهل يمكن أن ينبثق من داخل الحداثة ذاتها وجه آخر لها سلبي، يكون إيذانا بنهايتها وإعلانا عن ميلاد مفهوم جديد يمثل آخر مسخ للحداثة؟

إن تتبع تاريخ الحداثة الغربية وإحالتها إلى بداياتها التأسيسية يقتضي –بمنطق التاريخ ذاته- نوعا من الصيرورة في سلسلة الأحداث يفضي إلى تجاوز ما. فالعصور تترى وتتوالى، والواقع يتغير ويتبدل، والفكر والمعرفة في تطور مطرد بحكم تطور العقل، لذلك فإن ما نعتبره، الآن، حديثا يعطي الانطباع بأنه سيصبح أنقاضا في الفترات اللاحقة. فكما أن للحداثة ما قبلها، ينبغي أن يكون لها ما بعدها، ثم إن البادئة "post" * ما بعد * في مصطلح "post modernisme" * ما بعد الحداثة * تفيد التجاوز والبعدية وتشير إلى تتابع زمني يأتي فيه واقع جديد ووضع جديد خلفا لآخر أصبح مستنفذا ومتجاوزا كما ورد في القواميس والموسوعات الغربية.
إن نقد الحداثة يقدم نقطة انطلاق هامة للحظة ما بعد الحداثة للمضي أشواطا بعيدة في تجذير هذا النقد وتعميقه، إذ لا يجري نقد الحداثة فقط بل نفيها وتدميرها. ومن تم يذهب "إيهاب حسن" إلى أن لحظة ما بعد الحداثة تمثل نوعا من الانفجار الذي سوف يؤدي بالحداثة وبعقلانيتها وموضوعاتها إلى التشتت إلى وحدات وقطع "pièces" ولهذا يظهر مفهوم ما بعد الحداثة كنبش في الأسس وكسر للقوالب وخروج على النماذج، بل إن ثمة تفجيرا للأشكال وتدميرا للأنساق على نحو خارق مدهش، وخروجا عن خط الصيرورة التاريخية في صورة طرح جديد يعتقد "جياني فاتيمو" بأنه يتم في شكل "الحدوث".
تنضبط ما بعد الحداثة إذن داخل خريطة مفاهيمية تقوم أساسا على النفي والتدمير والتجاوز والافتتان "بأخلاقيات الموت" والتحرر ودرامية النهاية. فعلى نفس الوتر تماما يحاول "فاتيمو" حصر ظاهرة ما بعد الحداثة على المستوى الفكري في عدد محدد من المبادئ والأسس وهي: موت الفن، وموت النزعة الإنسانية "humanisme"، والعدمية، ونهاية التاريخ، وتجاوز الميتافيزيقا * ٤ * .
ويستخدم "ميشل فوكو" و"جاك دريدا"، وهما من البنيويين الجدد، عدة مصطلحات تتجلى فيها أوجه النفي ما بعد الحداثي بوضوح مثل: التفكيك * déconstruction * ، والاختلاف * différence * والتشتيت * dispersion * واللااستمرارية * discontinunty * .
وقد كان مجال التشييد والبناء * architecture * سباقا إلى هذا الاتجاه التدميري الذي رسمته ما بعد الحداثة. ففي عام * ١٩٤٩ * ظهر مصطلح منازل ما بعد حداثية "post modern-house" * ٥ * إيذانا باحتلال ما بعد الحداثة مكان المباني الحداثية، مستمدة هويتها من خلال إزاحتها لتخطيط المباني الحداثية، ولعل هدم المنازل الحداثية عام * ١٩٧٢ * يؤخذ كمؤشر على نهاية الحداثة في البناء.
إننا أما فلسفتين، أو لنقل مفهومين فضفاضين كل منهما يجعل من نفي الآخر ومناهضته شرطا ضروريا لضمان شرعية الوجود. لقد تضمن خطاب ما بعد الحداثة نبذا صريحا لتقاليد الحداثة جاعلا من نهايتها أساسا لانطلاقه وتضخمه، إن عنصر جدته يمكن في "اللا" التي يعلنها ضد مشروع الحداثة الذي أصبح أنقاضا بالنسبة لما بعد الحداثة، وهذا ما نفهمه من مقولة باشلار: "ينبغي قبل كل شيء أن نعي كون الاختيار الجديد يقول "لا" للاختيار العتيق، ومن البين أنه بدون هذا الرفض لا يكون الأمر متعلقا باختيار جديد" * ٦ * .
وفي معرض الدفاع عن الشرعية والوجود، تنضبط الحداثة في صيرورة لا متناهية وتتجلى في مشروع لم يكتمل بعد، تنفلت من كل تحديد مفهومي نهائي، محاولة البحث في كل مرة عن أساسها المناسب والصيغة الملائمة لتبرير مسارها اللامحدود. فهي * أي الحداثة * تتمجد بانغلاقها لأنه سلاحها الوحيد ضد مفهوم جديد يمثل آخر مسخ لها وبداية لنهايتها. إن الحداثة ككل فلسفة "تطرح أسسها كأنها لا تقبل المساس، وتطرح حقائقها الأولى كأنها حقائق كلية وكاملة" * ٧ * .

أن تنتهي الحداثة أو لا تنتهي، أن تكون ما بعد الحداثة أو لا تكون، ثمة وضع جديد وأفكار جديدة، تحت اسم ما بعد الحداثة اقترحت نفسها كنفي وتجاوز لمشروع الحداثة الذي انبثق من الأزمة وشكل التشخيص العرضي لجملة من الأزمات. كما أنه طالما وجدت كلمة "حداثة Modernisme" والبادئة التي تعني * ما بعد * "post" فمن الممكن أن يتحدث البعض عن "ما بعد الحداثة postmodernisme" كمفهوم جديد يعقب الحداثة في الزمان والمكان ويبحث عن كل ما يناقضها ليعلن صراحة عن أطروحته المركزية الضامنة لشرعيته الفلسفية، ألا وهي "موت الحداثة"n

ما بعد الحداثة فـي المسرح * ٧ *

ان ايجاد تعريف جامع وشامل لمفهوم ما بعد الحداثة لهو امر شائك فلم يستطع النقاد لغاية هذه اللحظة تحديد سمات وقواعد يتبعونها في تصنيف نوع فني او اخر وادراجه في فن ما بعد الحداثة. وتأتي هذه الصعوبة من ان مفهوم ما بعد الحداثة * Postmodernism * هو مفهوم يقوم على اساس تقويض كل ما قبله اضافة الى انه لا يملك في جوهره اي رغبة في تحديد قوانين او ادراك كنه او جوهر الفن، بل على العكس هو تيار يهدف بالدرجة الاولى الى التشكيك بكل شيء.

** أقرأ المزيد **

ولكي نستطيع ان نفهم ما يعنيه النقاد بما بعد الحداثة، لا بد اولا من تعريف مصطلح الحداثة. يرى جياني فاتيمو ان الحداثة هي حالة توجه فكري تسيطر عليها فكرة رئيسية فحواها ان تاريخ تطور الفكر الانساني يمثل عملية استنارة مضطردة، تتنامى وتسعى قدما نحو الامتلاك الكامل والمتجدد * عبر التفسير واعادة التفسير * لاسس الفكر وقواعده * . الحداثة بهذا المفهوم تتميز بعملية الوعي بضرورة تجاوز تفاسير الماضي ومفاهيمه والسعي الدائب نحو استمرار هذا التجاوز. اذا ما سلمنا بهذا التعريف للحداثة وحاولنا ان نفسر مصطلح ما بعد الحداثة فسوف نقع في مفارقة محيرة . فمقطع ما بعد * Post * يعني التجاوز _ تجاوز الماضي والسعي نحو المستقبل. لكن ما بعد الحداثة حين تسعى الى تجاوز الحداثة فانها تبدو وكأنها تعارض التجاوز ذاته وتشير الى هذا في كلمة * ما بعد * _ اي انها قد تعني تجاوز التجاوز. والحق ان استخدام مصطلح ما بعد الحداثة بمعناه الحرفي للدلالة على تجاوز الحداثة انما يعني في نهاية الامر ترسيخ مفهوم الحداثة الذي يسعى المصطلح الجديد * ما بعد الحداثة * الى نفيه وتجاوزه. في هذا السياق يسهل علينا ادراك عناصر القلق التي تكتنف مصطلح ما بعد الحداثة.

لكي نحاول ان نزيل اللبس لا بد من تتبع ظهور مصطلح ما بعد الحداثة حتى نستطيع ان نجد دلالات تؤكد شرعيته او تنفيها. لقد بدأ هذا المصطلح في الفنون بالظهور تحديدا بفن العمارة حيث قام عدد من المعماريين بالثورة على الافكار الحداثية السائدة والمتمثلة بافكار الباوهاوس والداعية بايجاز الى التساوي بين المنفعة وبين الجمال، وبين الحقيقة البنائية * اي سلامة البناء * وبين القيمة الجمالية وتقول إن الوظيفة تفرض الشكل الفني وتحدده وبأن الزخارف جرم لا يغتفر. الا ان مجموعة المعماريين الذين تم وصفهم بـ * ما بعد الحداثيين * قد شككوا بهذا الاسلوب ودعوا الى مبدأ اللعب باللغات والتقاليد المعمارية المألوفة كوسيلة لتحييد وتكسير القراءات المغلقة، المحددة لمعاني الاسلوب والشكل والصورة. اذا هدف ما بعد الحداثة هو * تحييد وتكسير القراءات المغلقة * . وفي نظرة سريعة لكل من الفيلسوف جاك دريدا الداعي الى التفكيكية مقابل فرديناند دوسوسيسر البنيوي نعرف تماما ان هذا المفهوم المذكور آنفا ما هو الا تطبيق لافكار دريدا المتعلقة باللغة والعلامة والمعنى الناشىء من العلاقة بين الدال والمدلول والذي لا يمكن حصره بمعنى واحد ويترك القراءات

مفتوحة وليست مغلقة. باختصار ما اريد توضيحه هنا أن الحداثة سواء كانت في العمارة او في كافة الفنون الاخرى تحاول ايجاد الجديد الا ان هذا الجديد ينشغل بالبحث عن قواعده واصوله. وتأتي ما بعد الحداثة مشككة بكل الاصول والقواعد.
استطاع النقاد رصد بعض السمات لما بعد الحداثة وهي سمات نستطيع تتبع اثرها في كافة الفنون واهم هذه السمات: اولا، المفارقة والتعددية الساخرة * Parody * . ثانيا، الحنين الى الماضي * Nostalgia * . ثالثا، خلط الاساليب. رابعا، استعادة احداث الماضي * anamnesis * او استثارة ذكريات معينة * Suggested recollection * . رابعا، استخدام قصص رمزية غامضة المعنى * enigmatic allegory * . اما اهم التقنيات تفشيا في فن ما بعد الحداثة فهي كما رصدها تشارلز جنكس اولا، استخدام الشفرة المزدوجة * double- coding * والتورية الساخرة * irony * ، الغموض والتباس المعنى * ambiguity * . ، والتناقض * contradiction * . والاتساق القائم على النشاز * هارمونية النشاز * اضافة الى الاسهاب والتضخيم، الاقتباس الانتقائي، قلب الترتيب المألوف لكلمات الجمل، حذف حروف من الكلمات او كلمات من الجمل، والتعرية. تشكل هذه الملامح انحرافا عن قاموس الفن الحداثي وقيمه الجمالية وخروجا عن صيغه الابداعية الرئيسية. ان فكرة ما بعد الحداثة كما حددتها ليندا هاتشون في كتابها * الاسس الفنية لما بعد الحداثة * تتلخص بأنها * ظاهرة تنهض على تحدي عدد من المفاهيم السائدة لتقويضها، وهي في سبيل ذلك تستخدم هذه المفاهيم نفسها وتفجرها في آن واحد، تبدأ بترسيخها ثم تخربها * .
اما في مجال المسرح فيمكن تتبع العمل المسرحي ما بعد الحداثي باقتفائنا للسمات المذكورة سابقا ولكن هذا لا يعني وجود جميع السمات في عمل واحد، قد تختفي سمات ويركز على غيرها الا ان الشيء الموحد لها هو ان العمل المسرحي من هذا النوع يقتبس من مصادر شديدة الاختلاف والتباين. هذه العناصر المتباينة المنتقاة يتعمد في توظيفها ان لا تحقق اي نزعة الى تنسيق العناصر في وحدة فنية كاملة بل تحرص على تضخيم احساس المتفرج بالتناقض والصراع بين هذه العناصر عن طريق اتباع اسلوب يتبنى مبدأ التناقض والتقابل ويعلي من احساسنا بالاقتباس، اسلوب تتجاور فيه النصوص والصور والمتتاليات المألوفة، وتعارض بعضها بعضا فتبدو جميعا مهتزة مقلقة. دون ان تقدم في النهاية رؤية تنتظم هذه القراءات في وحدة متناسقة.
دعونا نأخذ مثالا لمسرحية صنفها النقاد بأنها ما بعد حداثية حتى نستطيع تكوين صورة نتلمس منها سمات هذه الاعمال.
فالفنانة جون جوناس التي بدأت ميسرتها الفنية بدراسة النحت في الستينيات، ثم شاركت في تيار ما بعد الحداثة في المسرح الاميركي الراقص، تتناول فالفنانة قصصا مألوفة وأساليب وانواعا فنية معروفة وتوظف عددا من الوسائل المنوعة بطريقة يبدو وكأنها تتعمد تغيير قدرة هذه الاساليب على الانتظام والتآلف في وحدة فنية كلية. فعرضها المسرحي المسمى * رأسا على عقب والى الوراء * يتشكل من كولاج من الخيوط السردية القديمة والجديدة، فيبدأ بتسجيل تحكي فيه قصتين من قصص الاخوان جريم وهما قصة الامير الضفدع وقصة الولد الذي خرج ليتعلم معنى الخوف. ثم يقدم لنا عن طريق المونتاج فقرات من القصص مقروءة بالعكس وتصاحب هذه القراءة المعكوسة لكل فقرة حركات وافعال وصور وفقرات وصفية تنحرف عن السياق السردي وتسعى الى تكسيره ومع تقدم العرض تختلط الخيوط السردية للقصتين وتتشابك لتشكل قصة جديدة ممزقة. الفنانة هنا لا تؤسس لجمهورها مسارا واضحا لفهم العرض ولا تقدم خطا رئيسيا او فكرة محورية تنتظم فيها جزيئات

العرض وتتضح من خلالها الدلالات والمعاني بل تتعمد خلط القصص بحيث تفسد كل منها الاخرى وتناقضها،
نستطيع الاستدلال من خلال المثال السابق ما بعد الحداثة في المسرح محاولة جادة للعودة الى الماضي ولكن باسلوب جديد ومركب يقترب الى حد كبير من موقف الحداثة بالاستهانة بالخيارات التي يطرحها الماضي والحاضر على السواء الا اننا نصل الى استنتاج مبدئي بأن الحداثيين في عمليتهم هذه يبحثون عن ترسيخ قواعد جديدة في حين ان عودة ما بعد الحداثيين الى الماضي والسخرية منه واستخدامهم لاساليب التشظي والتفتيت والقطع ما هي الا محاولة للتشكيك بهذا الماضي والحاضر دون ان يكون هدفها ترسيخ قوانين جديدة في بحثها عن جوهر الفن.
يبقى ان نسجل هنا بأن ما بعد الحداثة في المسرح ما هي الا مرحلة تسبق الحداثة اي انها لم تأت في فترة زمنية بعدها. ونستطيع ان نثبت ذلك بمعرفتنا السابقة بأن الحداثيين يعودون الى الماضي ويعيدون تفسيره ويضعون قواعد جديدة له اما بعد الحداثيين فهم بعودون للماضي ويفتتونه ويشككون به وهنا نستطيع ان نعتبر بأن اي فن ما بعد حداثي هو بداية الطريق لفن الحداثة اي بمعنى آخر اذا تم ايجاد قوانين جديدة للماضي كان حداثيا اما اذا تم رفض وضع اي من القوانين والتشكيك بها هنا نكون ما بعد حداثيين وهي المرحلة الاولى للحداثيين.
تيارات ما بعد الحداثة.. جمالية جديدة أم خواء فكري وإنساني؟ * ٨ *
كتب الشاعر الفرنسي بودلير في مقالة حملت عنوان: * رسام الحياة الحديثة * الصادرة عام ١٨٦٣ قائلا: إن الحداثة هي المؤقت وسريع الزوال، والجائز هي نصف الفن بينما الأبدي والثابت هو النصف الآخر.
والان بعد مرور ما يقارب قرن ونصف على هذه المقولة يبدو السؤال المطروح: ألا تزال مقولة بودلير الشاعر الرجيم صحيحة، كيف تبدو الحداثة بل ما بعد الحداثة..؟! أسئلة تطرق إليها ديفيد هارفي في كتابه الذي حمل عنوان: حالة ما بعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي.
ما بعد الحداثية.. محاولة تعريف..
يرى الكاتب أن ما بعد الحداثية تمثل شكلا من الاعتراض أو الافتراق عن الحداثية ولأن معنى الحداثية هو نفسه معنى ملتبس بدت ما بعد الحداثة كاعتراض أو افتراق أكثر التباسا وغموضا وقد حاول الناقد الأدبي تيري إيفلتون تعريف المصطلح بقوله: هناك ربما قدر من الإجماع على أن العمل الفني بعد * الحداثي * هو عمل لعوب ساحر حتى من الذات، بل انفصامي ومضاد لمزاعم الاستقلالية في المظاهر العليا للحداثة التي تظهر جلية في اللغة الوقحة للتجارة وتبادل السلع، وهو اعتراض على طول الخط للتقليد السائد وما ظاهرة المبعثر غير تعبير عن الرفض لكن أشكال الوقار الميتافيزيقي وعبر جمالية برية أحيانا لا تتورع عن إظهار ما هو قبيح ونافر.
تجاوز الأحادية
التعريف السابق الذي قدمه الناقد الأدبي إيفلتون لم يلب طموح ناشري المجلة المعمارية إذ يدون أن حركة ما بعد الحداثية هي حالة اعتراض مشروع على أحادية الرؤية الحداثية الشمولية للكون، إن الحداثية جرت مباهاتها بالتخطيط العقلاني للنظم الاجتماعية المثالية وكذلك بتنميط قوننة المعرفة والانتاج وعلى نقيض ذلك تميز حركة ما بعد الحداثية التنافر والاختلاف كعاملي تحرير في إعادة تعريف الخطاب الثقافي، وهكذا فالتشظي وغياب التحديد والشك العميق في كل الخطابات الشمولية والكلية هي العلامة الفارقة للتفكير ما بعد الحداثي.
- تهشم في المرايا وانصهار عند الأطراف

ما بعد الحداثية كما يراها ديفيد هارفي غيرت كحالة متشظية كل ما في العالم بدءا من العمارة إلى الفن إلى الأدب إلى أساليب لا تخطر على بال ولكنها بالوقت نفسه كما كل التيارات الفكرية حملت بذور فنائها ويأتي نعيها على ألسنة خبراء الاستثمارات أولا في الولايات المتحدة: لقد انتهت مابعد الحداثة هو ذا ما نشعر به يقول خبير كبير في الاستثمارات الأميركية.
أما على الجبهة الفلسفية فقد وضعت التفكيكية في موقع الدفاع بفعل البلبلة التي نتجت عن الكشف عن الميول النازية التي كانت لهايدغر ولبول دي مان والتهشم الذي طال الصرح الفكري وفتح الباب لغلبة الجمالية على الأخلاق كان ملفتا، كانت التفكيكية كأي نظام فكري وكأي تعريف لنظام مركزي طاغ تتضمن تناقضات داخلية معينة غدت واضحة أكثر فأكثر، فعندما نسعى إلى الاحتفاظ بالآمال الجذرية حية عبر اللجوء إلى مفهوم للعدالة خالص نقي فإنما نقترح معيارا للحقيقة فوق اصطراع مصالح الفئات المختلفة وتنافر ألعاب اللغة.. وعلى أطراف هذه التيارات تقوم كل أنواع الانصهار بين الأجزاء، فعلى سبيل المثال يمكن لجسي جاكسون أن ينشر جوا كاريزماتيا في سياق حملة سياسية بدأت تستقطب عددا من الحركات الاجتماعية في الولايات المتحدة التي كانت لفترة طويلة في عداء مستحكم إن الإمكانية الحقيقية لقيام تحالف أصيل تحدده إمكانية قيام سياسات موحدة تتحدث باللغة الطبقية الصحيحة ففي وسع ذلك أن يكون وبدقة الجامع المشترك رغم الخلافات القائمة.
رومانسية جديدة
تقترح حالة ما بعد الحداثة البحث عن رومانسية جديدة وهي اكتشاف المعاني الكونية واحتمالات الصيرورة عبر تحرير الرغبات الرومانسية من ثبات الكينونة إلا أنها تتوقف عند مخاطر إطلاق قوة جمالية مجهولة لا سيطرة لنا عليها، ربما في وضع غير مستقر لذلك ربما يفضل البعض العودة إلى الواقعية كوسيلة لإعادة الأنشطة الثقافية إلى حقل في وسعه إظهار نوع من المضمون الأخلاقي العلني وكعودة إلى حقل الأخلاق.
وأبعد من هذا كله هناك محاولة تجديد للمادية التاريخية ولمشروع التنوير ومن خلال الأولى يمكننا فهم ما بعد الحداثة باعتبارها واقعا تاريخيا- جغرافيا وعلى مثل هذه القاعدة النقدية يغدو بالإمكان إطلاق هجوم مضاد للحدث ضد الصورة وللأخلاق ضد الجماليات ولمشروع الصيرورة ضد الكينونة وللبحث عن الوحدة ضد الاختلاف.
ويخلص هارفي إلى الأخذ برأي رانتو بوجيولي من جامعة هارفارد إذ يقول هذا الأخير: في وعي الحقبة الكلاسيكية لم يكن الحاضر هو الذي جلب الماضي إلى درجة النضوج لكنه الماضي يضج في الحاضر، ويفهم الحاضر بدوره كانتصار جديد للقيم القديمة والدائمة كعودة إلى المبدأ الصحيح وكعادل كإحياء لهذه المبادىء أو ولادتها من جديد لكن الحاضر للمحدثين هو صحيح فقط بقوة الإمكانات الكامنة في المستقبل وفي رحم المستقبل وبمقدار ما هو تلفيق للتاريخ ونسخ مستمر له ليبدو ثورة روحية دائمة ويريدنا البعض أن نعود إلى الكلاسيكية وبعض آخر أن نحذو حذو المحدثين ومن وجهة نظر البعض الآخر فكل عصر محكوم أن يصل إلى ذروة اكتمال زمنه ليس بالكينونة وإنما بالصيرورة وعلى هذا أنا موافق بكل تأكيد.
الكتاب: حالة مابعد الحداثة
تأليف: ديفيدهارفي/ت: د. محمد شيا
الناشر: المنظمة العربية للترجمة ٢٠٠٦

ثمة سؤال متداول في الكتابات المعتنية بالتأريخ للفكر الفلسفي الوجودي يخص تقديم هذه الفلسفة وتأطيرها ضمن صيرورة تطور الفكر الأوروبي: هل تؤطر بفعل محورية مفهوم الذات عندها ضمن فلسفات الحداثة؟ أم تؤطر بفعل لاعقلانيتها وعبثيتها- ضمن فلسفات ما بعد الحداثة؟ الواقع أن كل تأطير ينزلق إلى اعتساف على هذا التوجه الفلسفي وسقوط في مزلق تعليبه ضمن مقولات جاهزة. فقد كانت هذه الفلسفة منذ ميلادها تتمظهر بصيغ وأشكال تمتاز بالفرادة والتميز، الأمر الذي يستلزم مقاربتها بحذر واحتراس خاصة عند لحظة التصنيف.
في هذا السياق واستصحابا لهذا الاحتراس المنهجي نريد أن نتناول علاقة الفلسفة الوجودية بما بعد الحداثة. فنقول:
يبلور الفلاسفة الوجوديون رؤية إلى العالم والوجود تنظر إليه بوصفه عالما عبثيا يفتقر إلى الدلالة والمعنى. بل هو عندهم غير قابل للتفسير بالعقل أصلا! فعقلنة الوجود الإنساني والوجود عامة مهمة غير ممكنة، لأن العقل لا يمكنه أن يطابق الواقع، فثمة فارق أنطلوجي بينهما لا يمكن تخطيه.
من هنا نفهم سر احتياط الوجودية واحتراسها من بناء نسق عقلاني تفسيري شمولي، واستعاضتها عن هذه الأبنية بتحليلات وجودية للوجود المعيش. هذا فضلا عن نقدها الشديد لكل الأنساق الفلسفية الحداثية التي استسلمت للتجريد العقلي ووثقت في القدرات المعرفية للعقل إلى حد المطلق. بل إن أول فيلسوف تنسب إليه الوجودية، ويرتبط تأسيسها باسمه - أقصد كيركجورد - نجده يقف موقفا نقديا صارما من الفلسفة الهيجلية مؤاخذا إياها على زعمها القدرة على تفسير الوجود تفسيرا عقلانيا.
وهذا الاستهجان للعقلانية هو ما طبع رؤية الوجودية لتاريخ الفلسفة، حيث نجدها تنتقي بعناية الفلاسفة الناقدين للعقل والمؤكدين على نسبية المعرفة وذاتيتها. ولعل هذا ما يفسر لنا سبب عودة الوجودية الفرنسية إلى بليز باسكال° فهذا العود ليس راجعا فقط إلى الرغبة في تثبيت الأصل الفرنسي للفكر الوجودي، بل أيضا لابتعاث فكر فيلسوف شدد على نقد القدرة العقلية وبيان محدوديتها، كما نفهم أيضا سر الاحتفاء الوجودي بنصوص هيدغر، فهذا الأخير هو أيضا شدد على نقد كل محاولة لتأسيس فهم عقلاني للوجود مؤكدا على محدودية العقل.وهذا التوكيد على نقد العقل وإبراز محدوديته، والزعم باستحالة إنجاز تفسير عقلاني للوجود ينسجم تمام الانسجام مع انسياق هذه الفلسفة المشاكسة مع العبثية والعدمية.
فهل يصح بعد ما سبق توكيده تصنيف الوجودية ضمن فلسفات الحداثة؟
إن النظر إلى الفلسفة الوجودية من هذا المدخل قد يدفع إلى الظن بكونها تنتمي إلى ما بعد الحداثة، فالتوجه ما بعد الحداثي هو توجه لا عقلاني بالأساس جاء ناقدا لمركزية العقل ولمزاعمه واقتداراته المعرفية. والفلسفة الوجودية هي أيضا نقد صريح وحاد للعقلانية بمختلف نماذجها وتياراتها. وعلى الرغم من حضور بعض رموز ومفاهيم الفلسفة العقلانية في الفكر الوجودي فإن هذا الحضور ليس حضورا للعقل، واعترافا بمعاييره وقيمه إنما هو حضور للبعد الذاتي الإنساني بمدلوله الفردي، فعندما نجد سارتر مثلا يستحضر ديكارت ويحتفي بالكوجيتو، فإن ذلك ليس احتفاء بمرجعية الكوجيتو وأساسه * أي العقل * ، بل هو احتفاء بمقولة الأنا التي يبتدئ وينطلق منها هذا الكوجيتو * أنا أفكر أنا موجود * . فالوجودية هي أساسا فلسفة الأنا بمدلولها وتشخصها الفردي لا بمدلولها كنوع، إنها فلسفة رافضة للعقل ومعاييره الكليانية.
لكن هل يعني تحليلنا السابق أن الوجودية فلسفة تنتمي إلى ما بعد الحداثة؟
قد يقول البعض إنها فعلا كذلك، وله على هذا الزعم أدلة عديدة منها ما سبق بيانه سالفا. لكن ثمة في المقابل ما يعكر هذا التصنيف المتسرع، وهو أن الفكر الفلسفي الوجودي اعتنى بالذات الإنسانية،

الأمر الذي يجعله مناشزا تماما للفكر ما بعد الحداثي. فما بعد الحداثة هي بالضبط ثورة على مقولة الذات الإنسانية، ومناداة بخلخلة مركزيتها. ومن هنا يمكن الاستفهام ضدا على من يصنف الوجودية ضمن ما بعد الحداثة:
ألم تدخل الوجودية في صراع وخصام حاد مع تيارات ما بعد الحداثة؟ ألم يكن لها جدل وخصومة مع البنيوية بسبب قولها بموت الإنسان؟ أليست الوجودية بذلك تعبيرا حداثيا عن أولوية الذات الإنسانية، تلك الذات التي كانت منذ الديكارتية أساس وأرضية المشروع الحداثي؟
من هذه الزاوية في الرؤية يمكن أن يتبدى لنا المشروع الفلسفي الوجودي مندرجا ضمن التقليد الحداثي.لكن هذه الرؤية تخفي جانبا آخر سيكون من القصور إغفاله. فالمشروع الحداثي كان بالفعل منذ تأسيسه الفلسفي في القرن السابع عشر يعلي من شأن الذات الإنسانية، لكن لا ينبغي أن ننسى أن هذا المشروع كان أيضا يعلي من شأن الكفاءة المعرفية البشرية وقدرتها على عقلنة الوجود وفهمه. بينما الوجودية هي رفض جذري لهذا الزعم الحداثي ونقد لقدرة العقل، وتوكيد على عجزه عن عقلنة الوجود كما أسلفنا القول. لذا من الخطأ الفادح تقويم الوجودية بوصفها فلسفة حداثية لمجرد احتفائها بالذات الإنسانية. ثم ثانيا، إن الحداثة معايير ونظم وقواعد، بينما الوجودية ثورة على الانتظام والمعيارية، فهي في توكيدها للذات الإنسانية لا تؤكد على مقولة النوع، بل على مقولة الفرد. ومن ثم تصبح المرجعية الإنسانية للوجودية مخالفة للمرجعية التي ترتكز عليها الحداثة. فالوجودية تغرق في الفردانية، ومن ثم فهي أقرب إلى بروتاغوراس منها إلى ديكارت.
لذا من الأصوب النظر إليها بوصفها تعبيرا يزدوج فيه البعد الحداثي بما بعد الحداثة، توجه حداثي يعبر عن عجز الحداثة ومرجعيتها الابستمولوجية. ونقصد بهذا أن الوجودية توجه لم يلغ الذات الإنسانية، وإن نظر إليها بوصفها فردية شخصية لا نوعا عاما. ولكنها في ذات الوقت هي توجه فلسفي نقدي أسقط جميع أصنام الحداثة وعلى رأسها صنم العقل لصالح اللاعقل. وبذلك كانت الوجودية صرخة أكدت عجز المشروع الحداثي وإفلاس ما بعد الحداثة في آن واحد.
وتأسيسا على ما سبق يمكن أن نخلص إلى أن الفكر الفلسفي الوجودي يسكن في منطقة عبور لا منطقة استقرار قابلة للتحديد والتصنيف، فهو بين الحداثة وما بعدها، إذ يقترب حينا من الأولى عند توكيده على النزعة الإنسانية ونقده للفكر البنيوي القائل بتمويت الكائن الإنساني وينحو منحى يتخطى الحداثة إلى ما بعدها عندما يؤكد على القلق والعبث و اللامعقول .
إن الوجودية إذن فلسفة تراوح منطقة تجاذب بين نموذجين ثقافيين : نموذج الحداثة و النموذج ما بعد الحداثي . و في هذا يكمن سبب تفلتها من التصنيف .
الأسس النظرية لما بعد الحداثة * ١٠ *
ليس هناك ما بعد حداثة واحدة، بل هناك ما بعد حداثات، لكنها تشترك جميعا في بعض الأسس النظرية وصلات النسب بأفكار عدد من ملهمي الفكر الغربي المعاصر في نهاية القرن العشرين، وعلى الرغم من أن تعبير ما بعد الحداثة استخدم في الثلاثينات من هذا القرن في نص كتبه الإسباني فردريكودي أونيس، إلا انه استخدم للمرة الأولى بصورة منهجية في حقل الدراسات النقدية في أمريكا: أي في كتابات كل من إرفنج ها ووهاري ليغين وليزلي فيدلر وايهاب حسن. فما بين ١٩٦٣-١٩٦٧ بدأ الجدل حول ما بعد الحداثة يعلن عن نفسه في الأدب والفنون والعمارة فنشر ليونارد ماير دراسته "نهاية عصر النهضة" * في مجلة هد سون ريفيو، ١٩٦٣ * ، ونشر إيهاب حسن مقالته "تقطيع اوصال أورفيوس" في مجلة "أمريكان سكولار"، * ١٩٦٣ * كما نشر كتابه "أدب الصمت" * ١٩٦٧ * ، ونشرت سوزان سونتاج مقالتها الشهيرة "ضد التأويل" * ١٩٦٤ * ،

ومقالة ثانية بعنوان "ثقافة واحدة وحساسية جديدة" * ١٩٦٥ * ، كما نشر ليزي فيدلر مقالته "السلالة الجديدة" * في مجلة البارتيزان ريفيو، ١٩٦٥ * ، ونشر روبرت فينتوري مقالته "مبررات عمارة البوب" في مجلة "الفن والعمارة"، * ١٩٦٥ * . ويرى ليونارد عاير في مقالته التي ذكرناها سابقا أن علم جمال جديدا قد ولد في هذه الفترة، وهو يدعي أن هذا العلم يتضمن انكارا لمبدأ السببية والمعنى التقليدي، وتشجيعا لفن لا يهدف إلى غاية محددة، في علم الجمال الجديد، حسب ماير، لم يعد الإنسان هو المعيار الذي تقاس به الأشياء من حوله، لم يعد مركز الكون، ولهذا يدعونا إلى الاستمتاع بإحساسنا بالأشياء كما هو، من خلال إعادة اكتشاف الواقع والتمتع بالصوت كما هو، واللون كما هو، والوجود كما هو، أما ليزي فيدلر فقد تحدث عن ولادة فن ديمقراطي جديد يستطيع رأب الصدع بين الثقافة الرفيعة High Culture وثقافة الجماهيرMass Culture ويستطيع تفكيك "الاستقلالية" النخبوية للحداثة.

وهكذا وفي سياق تطور فكرة ما بعد الحداثة في الستينات دعا كل من إيهاب حسن إلى فن غير شفاف يقاوم الاستهلاك والتأويل: فن يوجد في العالم كسطح حسي Sensuous Surface Sensuous Surface وذلك في إطار ما سماه "جماليات الصمت".

ومع أن الجدل بشأن مفهوم ما بعد الحداثة بدأ في الستينات في النقدين الأدبي والثقافي في أمريكا، فقد امتد هذا الجدل إلى حقول معرفية أخرى، وقد أعلن تشارلزجينكس، وهو أحد المنظرين الأساسيين لما بعد الحداثة في العمارة، ان المصدر الأساسي الذي استقى منه فهمه النظري لفكرة ما بعد الحداثة هو النقد الأدبي. وحسب جينكس فان إيهاب حسن كان هو بالفعل من عمد مفهوم ما بعد الحداثة ووفر له نسبا. يصادق على كلام جينكس ما ذكره جان فرانسوا ليوتارفي كتابه "الوضع ما بعد الحداثي" * ١٩٧٩ * من أن عمل إيهاب حسن هو المصدر الأساسي الذي نبهه إلى أهلية مفهوم ما بعد الحداثة.

لكن مشروع ما بعد الحداثة بدأ منذ السبعينات يتطابق مع مشروع ما بعد البنيوية الفرنسية، من خلال أعمال رولان بارت، الأخير، وجاك دريدا وجاك لاكان، ويعد بعض مؤرخي ما بعد الحداثة أن ترجمة كتاب جان فرانسوا ليوتار "ا لوضع ما بعد الحداثي" على الانجليزية عام ١٩٨٤ هو لحظة تطابق بين المشروعين ما بعد الحداثي وما بعد البنيوي. وفي سياق هذا التطابق يرفض منظرو المشروع ما بعد الحداثي تصور الفلسفة التجريبية للغة الذي يقول إن اللغة تمثل الواقع، ويرون، على النقيض من ذلك، أن اللغة لا تعكس العالم بل تقوم بتأليفه، إنها تعمل على تحريف المعرفة وتشويهها، وذلك من خلال الشروط التاريخية والبيئة التي يتم ضمنها استعمال اللغة. ضمن هذا التصور يدرس ليوتار في كتابه "الوضع ما بعد الحداثي" الذي عد بحق العمل الأساسي الذي رسخ مفهوم ما بعد الحداثة وآثار جدلا متواصلا حول التصورات النظرية لفكر ما بعد الحداثة، وضع المعرفة في المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا، وحسب ليوتار فقد أصبحت المعرفة سلعة من بين سلع أخرى، وأجبر العلم على التخلي عن وظيفته الأصلية السابقة، التي اعطيت له في زمن الحداثة، ليصير أداة في يد القوة، لقد أصبح العلم ما بعد الحديث أداتيا، وتغير معنى كلمة "علم" ليقوم الأخير بإنتاج لا المعروف بل غير المعروف، لكن إذا كان العلم الحديث سعى إلى إنتاج تمثيلات ثابتة لا زمنية للعالم، فان العلم ما بعد الحديث يتخلى عن التمثيل، ويسعى إلى خرق الإجماع الذي يوهم به العلم الحديث، بهذا المعنى فان ليوتار يفكك أسطورة العلم وموضوعيته انطلاقا من شكه فيما يسميه الحكايات الكبرىMetanarratives أو Grand Narratives، أي تلك الحكايات التي يفترض أنها تمثل الحقائق الكونية التي تدعي الحضارة الغربية أنها تنطوي عليها، وتستند اليها في تحقيق مشروعيتها

الموضوعية! وقد اتخذ ليوتار من تفكيك واحدة من هذه الحكايات الكبرى * أي العلم الغربي الحديث * سبيلا للتشكيك بأخوانها من الحكايات الكليانية التي روجت لها الحداثة الغربية. فما الحكايات الكبرى التي يعارضها ليوتار؟ انه يذكر عددا من هذه الحكايات مثل: ديالكتيك الروح، وعلم تأويل المعنى، ومبدأ تحرير العقل، ومفهوم خلق الثروة... الخ، وينبع رفضه لهذه الحكايات من كونها مجرد حكايات لا تكتسب أية أفضلية على غيرها من الحكايات، وخصوصا على الحكايات الصغري للأفراد، ولكونها لا توفر أية مشروعية للمعرفة، فالتقدم في حقل العلم والتكنولوجيا لم يعد يتطلب أية مشروعية من خارجه. إن ما تحققه العلوم والثورات التقنية على الصعيد العملي كاف بذاته ولا يحتاج لابتداع أية حكايات رمزية لإسباغ المشروعية عليه. وهكذا نرى كيف أن قبضة الحكايات الكبرى قد تراخت في عصر ثورة تكنولوجيا المعلومات. ومن ثم فان حكايات كبرى مثل الماركسية والتقدم والإجماع الحر، والعلم الموحد قد فقدت شرعيتها في مجتمع ما بعد الحداثة. وحسب ليوتار فإن مجتمع الكمبيوتر ليس محاطا بقفص حديدي يمنع التواصل بين أفراده، ولذلك لا ضرورة لنشر حكايات رمزية كبرى في مثل هذا النوع من المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا. ان ليوتار لا يثق بالنظريات الكلية أو السلطات التي تحاصر البشر، وهو يفضل من ثم نوعا من المقاربات العملية * الاداتية * للفعاليات السياسية. بالمعنى الواسع لكلمة سياسة، ومن ثم فان نظريته السياسية قائمة على الاعتقاد بأن الحكايات الصغري للأفراد قادرة على تحدي الأنظمة السياسية المستبدة. ومع انه يعترف في كتابه "الوضع ما بعد الحداثي" بأن المعرفة ما بعد الحديثة هي أداة في يد القوة، إلا أنه يشير الى كونها تقوم بتهذيب حساسيتنا تجاه الاختلاف وتعزز قدرتنا على تقبل ما هو غير قابل للقياس. إن مبدأ هذه المعرفة يتمثل لا في وضعية التناظر التي يسعى الخبراء إلى الكشف عن وجودها، بل في "مغالطات المخترع" Inventors Para logy..

انطلاقا من التحليل السابق لوضعية المعرفة ما بعد الحديثة يشير ليوتار إلى أن ما بعد الحداثة هي ما بعد ميتافيزيقا، ما بعد صناعية، وهي ذات سمات تعددية، وهو يضع من ثم برنامجا لما بعد الحداثة يأخذ في الحسبان ثورة تكنولوجيا المعلومات داعيا إلى خلخلة الاستقرار الذي تتمتع به المؤسسات والشركات المتعددة الجنسية، مناديا بفتح بنوك المعلومات لكل من يريد استخدامها.

نستنتج مما سبق ان المعاني السياسية الضمنية، التي يقود اليها تحليل ليوتار لوضعية العلم ما بعد الحديث، تتمثل في القول بأن الإجماع Consensus هو نهاية الحرية ونهاية الفكر، فيما يؤدي خرق الإجماع Desensus إلى ممارسة الحرية والتمتع بحرية الفكر، وكذلك إلى توسيع آفاق الإمكانات والطاقات التي ينطوي عليها الكائن.

إلى هنا يبدو مشروع ليوتار ما بعد الحداثي ذا طابع تقدمي. إنه يدعو إلى ديمقراطية الحصول على المعرفة، لكن الأسئلة التي تطرح نفسها على تصورات ليوتار النظرية هي من قبيل: هل يتأثر المجتمع الرأسمالي الغربي المعاصر بتغير أنماط المعرفة وأنماط الإنتاج والاستهلاك؟ الا نرى في العالم المعاصر تغول ظواهر عدم المساواة الاجتماعية والتضخم الاقتصادي وازدياد البطالة وفساد الديمقراطيات ومحاولات الهيمنة الاقتصادية والثقافية ؟ إن أسئلة مثل هذه تضع بين قوسين دعوة ليوتار إلى ديمقراطية الوصول إلى المعرفة.

مع بداية الثمانينات أخذ مفهوم ما بعد الحداثة يستخدم بثلاثة معان: للاشارة إلى المرحلة الثقافية التي نعيشها والتي توصف بتعبيرات قيامية Apocalyptic؛ وبوصفها ممارسة جمالية تمزق فرضيات تسليع الثقافة Commodification of Clture من خلال ما يسمى "سياسات الرغبة"؛ وأخيرا بوصفها نقدا لفرضيات عصر التنوير أو خطاب الحداثة وأسسه المتمثلة في

الإيمان بالعقلانية الكونية الطابع. ومن الواضح أن التصورات السابقة نابعة من الإحساس بعدم كفاية نظريات التنوير الخاصة بالمعرفة والمنهجيات العقلانية التقليدية أو التجريبية. هناك بالطبع ما بعد حداثات لكنها تنطلق من فهم معين يرى أن أشكال المعرفة والتمثيل Representation التي ورثها الغرب الحديث عن عصر التنوير، تمر بتحول أساسي. إن الحداثة تلفظ أنفاسها في الغرب بسبب التحولات الاقتصادية العنيفة التي تدخلنا في عصر جديد من التطور السريع لثورة تكنولوجيا المعلومات، ومن أشكال الاستهلاك والاقتصاد المعولم. وتهز هذه التطورات الاستقرار العتيق لمفاهيم مثل "الأمة" و"الدولة" و"ا لطبيعة الإنسانية". وكما عبر المؤرخ البريطاني الشهير أرنولد توينبي في كتابه "دراسة في التاريخ" فان عصر ما بعد الحداثة في الغرب سيهيمن عليه القلق واللاعقلانية وفقدان الأمل والعجز، في عالم ما بعد الحداثة إذن سيضل الوعي ويصبح عاجزا عن التمسك بمفاهيم العدالة والحقيقة والعقلانية التي تقوم عليها الحداثة الغربية، إن الوعي نفسه يصبح بلا مركز، ويصير مجرد وظيفة تتقاطع عبرها القوى غير الشخصية. أما الفن فيصير لا تعبيرا عن الروح الإنسانية بل مجرد سلعة، فيما تفقد المعرفة مهمتها النقدية، وتصبح مجرد وظيفة.

بمثل هذه القدرة على التنبؤ يتوصل تويني إلى مصير الوعي في عالم ما بعد الحداثة قبل أكثر من ثلاثين عاما من انتشار المفهوم وشيوعه على الألسنة.

ردا على انهيار ما يسميه جان فرانسوا ليوتار "الحكايات الكبرى" يعلي الكثيرون من دعاة ما بعد الحداثة من شأن الجمالي The Aesthetic بوصفه بديلا للعقلانية الديكارتية والكانطية، لكنهم يفعلون ذلك بطرق مختلفة، ان بعضهم ينادي بتطوير ما يسميه "سياسات الرغبة" politic of Desire قائلين بأن العقلانية فشلت ومن،ثم ينبغي العودة إلى الجسد. أما البعض الآخر فيفضل الرد على انهيار الحكايات الكبرى في التاريخ، وانهيار مفهومي العدالة والمساواة، اللذين يستندان إلى فكرة العقلانية الكونية، من خلال تطوير استراتيجيات محددة متصلة بسياق التجربة، أو الاعتماد على معالجات موضعية تستند إلى مفهوم "ألعاب اللغة". وفي النسخة الأخيرة من نسخ ما بعد الحداثة يجري إهمال مفهوم الحقيقة والنتائج المترتبة على هذا المفهوم، وفي هذا السياق من التفكير ما بعد الحداثي يحل مفهوم خرق الإجماع محل مفهوم الإجماع، وتقوم المقاربة الجمالية للعالم بتحريرنا من عنف المفهومات الكلية "منطق الشبيه" الحداثي مقابل "منطق المختلف" ما بعد الحداثي.

يتطابق مشروع ما بعد الحداثة، في بعض جوانبه، مع ما تسعي اليه النظرية الأدبية والفلسفة والعلوم الاجتماعية في الوقت الراهن، وتشترك هذه الحقول المعرفية مع ما بعد الحداثة فيما يمكن تسميته بـ"أزمة التمثيل" حيث لم تعد الأشكال القديمة للتعريف والتنسيب واعادة تمثيل اللغات الفنية والفلسفية والأدبية، وكذلك لغة العلوم الاجتماعية، صالحة، كما انها تنبه كذلك الى مسألة تحلل الفواصل بين اللغة وموضوعها، وانحلال الثنائيات التقليدية بين الشعبي/ النخبوي، والذات / الموضوع، وكذلك سقوط الجدران التي تعزل حقولا معرفية، مثل الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ والتحليل النفسي، عن بعضها بعضا.

يعيدنا الكلام السابق على مشروع ما بعد الحداثة إلى الجذور المعرفية التي يتردد صداها في الأسطر السابقة، إنه يعيدنا إلى فكر الفيلسوف الألماني مارتن هايدجر الذي ينتقد الديكارتية بوصفها المنهجية المؤسسة للحداثة والتي يرى أنها انتجت عنف الفوب كله، ويشير إلى أنها غير كافية لتكون أساسا للمعرفة. ويستنتج هايدجر أن الفرضية الديكارتية التي تقول بالفصل الحاد بين الذات العارفة والموضوع غير الفعال Object Inert الذي هو موضوع المعرفة، قاد إلى عالم أصبح فيه نموذج العالم المتعالي المنفصل، الذي يتأمل موضوع سعرفته من عل، هو النموذج الممثل للوجود، وهكذا

بدلا من أن نختبر نسيج العالم، الذي نوجد فيه، نقوم بمراقبته بوصفه مادة خاملة نتعامل معها كسلسلة من الثنائيات التي يولدها الانقسام الحاصل بين الذات والموضوع * والعقل - الجسد، الروح - المادة، العقلانية - العاطفة، الذ كورة - الأنوثة، الخ هذه الثنائيات * . ان الحداثة، بهذا المعنى، تصبح انكارا لمعنى وجودنا في العالم ؟ ومن ثم تصبح جميع العلاقات أداتية الطابع.

بديلا عن منطق الثنائيات الديكارتية يقترح هايدجر شكلا من أشكال الوجود في العالم يعتمد على التموضع فيه Situatedness. ومن ثم توفر العلاقة الجمالية، بالنسبة لهايدجر، بديلا للمنطق، أو المنهج، الديكارتي، ان الشعر يسمح لنا بنوع من "استعراض الوجود" بصورة ترفض الصيغ المفاهيمية التي تفصلنا عن العالم، انه يذكرنا بضرورة ان نكون آخرين، وأن نكون في اللغة، إنه يعلمنا التواضع، ويدعونا إلى الانصات. هناك جانب آخر من جوانب ما بعد الحداثة ينبغي إلقاء بعض الضوء عليه، وهو التشديد على ضرورة تذويب الفواصل بين الثقافة الرفيعة High Culture والثقافة الجماهيرية Mass Culture وهي دعوة تتطابق مع الهجوم على نخبوية الحداثة في الأدب والفن وتحول الحداثة الى مؤسسة جامدة.

ينقل فراريك جيسون عن تشارلز جينكس قوله ان العمارة ما بعد الحداثية تميز نفسها عن العمارة الحداثية الرفيعة من خلال التشديد على أولويات الشعبوية، ويستنتج جيسون ان ما يعنيه "هذا الكلام، في سياق العمارة بخاصة، هو انه في الوقت الذي تسعي الحداثة الكلاسيكية الرفيعة في عمل كوربوزييه ورايت، الى تمييز نفسها، بصورة جذرية، عن نسيج المدينة الأرضي الذي تظهر ضمنه * ... * فان البنايات ما بعد الحداثية تحتفل، على العكس من ذلك، بإدراج نفسها ضمن النسيج المتغاير الذي تشكل عناصره الأحزمة التجارية والفنادق الصغيرة ومطاعم الوجبات السريعة المنتشرة على الطرقات السريعة في المدن الأمريكية".

لا يقتصر الطابع السابق على فن العمارة فقط بل انه يفرض نفسه في الأشكال الجديدة الطالقة من الثقافة التجارية والسلع الفنية المختلفة مثل برامج التليفزيون والأفلام السينمائية والكتب الأكثر مبيعا وفي موسيقى شونبيرج وكيج، وفي فن التصوير والفن التشكيلي... الخ. ويرى جيسون أن "الفنانين الجدد لم يعودوا يقتبسون مواد او كسرا او موتيفات من ثقافة الجماهير أو الثقافة الشعبية ليطعموا بها عملهم * .... * بل إنهم يمتصون هذه المواد في عملهم الى الحد الذي لم تعد فيه المقولات النقدية والتقييمية * التي تأسست بدقة وحرص على التمييز بين ثقافة الحداثة والثقافة الجماهيرية * قادرة على أداء وظيفتها".

إن هدف ما بعد الحداثة، في وجه من وجوهها، هو مزج "الفن" بـ"الحياة". مزج الاشارات والأساليب المختلفة في الفن والأدب والعمارة. وسوف يعيدنا هذا الى ايهاب حسن مرة أخرى الذي يجمل في كتابه "الانعطافة ما بعد الحداثية" * ١٩٨٧ * السمات الملازمة لما بمد الحداثة.

يقول إيهاب حسن إن سمات الحداثة هي "اللاتوجه Indeterminacy أو بالأحرى ملازمة اللاتوجه، أعني الاشارة المعقدة التي تساعد هذه المفاهيم على تقليبها وتدويرها: الالتباس، الانقطاع، هرطقة الخروج على المألوف، التعددية، العشوائية، التمرد، الشذوذ، التحويل التشويهي، والمفهوم الاخير يدل وحده على دزينة من المصطلحات الواهنة حول التهديم : اللا-إبداع، التحلل، التفكيك، اللامركزة، الانزياح، الانقطاع، التقطع، الاختفاء، الانحلال، اللاتعريف، اللاكليانية، اللاشرعنة - إذا وضعنا جانبا مصطلحات تقنية أخرى تشير الى بلاغة المفارقة، والشرخ والصمت، وفي القرار من جميع هذه العلامات تتحرك إرادة واسعة باتجاه التهديم، فتؤثر على كتلة السياسة، وكتلة المعرفة، وكتلة الايروتيك، والباطن النفسي الفردي، أي كامل الكون الخطابي في الغرب".

إن إيهاب حسن يجمل في الترصيف السابق جميع المعاي الدارجة في الخطاب الغربي لما بعد الحداثة التي تبدو، كما هو ظاهر في السمات الملازمة لهذه الظاهرة الفنية - الفلسفية - الاجتماعية، محتشدة بـ"المفارقات والتشظيات * ... * والغيابات والتمزقات * ... * والنزوع الى أشكال معقدة من الصمت". بتعبير إيهاب حسن.

....

المراجع/

١-
Hans Bertene, The Idea of the Postmodern: a history, Routledge, London.١٩٩٥.
٢-
Roy Boyne and Ali Rattansi * editors * , Postmodernism and Scociety, Macmillan, London,١٩٩٠.
٣-
Patricia Waugh, Postmodernism: A Reader, Edward Arnold, London,١٩٩٢-
٤-
Stuart Sim * editor * . The Az Guid to Modren Literary and Cultural Theorists, Prentice Hall/ Harvester Wheatsheaf, London,١٩٩٥.
٥- إيهاب حسن، نحو مفهوم لـ "ما بعد الحداثة"، ترجمة : صبحي حديدي، مجلة الكرمل * رام الله * . العدد ٥١، ربيع ١٩٩٧.
٦- فريد ريك جيسون، "سياسات النظرية: المواقف الأيديولوجية في جدل ما بعد الحداثة"، ترجمة: فخري صالح، مجلة الكرمل، العدد ٥١-

....

روح الحداثة * ١١ *

يواصل د. طه عبد الرحمن جهاده الفكري والعلمي في لجج المعارك الطاحنة والتحديات الضخمة وأنماط الحصار الإعلامي التي تحيط بمستضعفي القرن العشرين والقرن الـ٢١ خاصة المسلمين منهم.

وبعد سؤال الأخلاق" و "الحق العربي في الاختلاف الفلسفي" و "الحق الإسلامي في الاختلاف الفكري" وضع طه عبد الرحمن لبنة جديدة في مشروعه المعرفي والفلسفي العربي الإسلامي فسماه "روح الحداثة.. المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية".

-الكتاب: روح الحداثة
-المؤلف: د. طه عبد الرحمن
-عدد الصفحات: ٢٨٨
-الناشر: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء
-الطبعة: الأولى/٢٠٠٥

هدم وبناء

"روح الحداثة" كتاب ينطق بالشهادة في موضوع يشغل الناس ويملأ الدنيا، فيكشف عن الجوهر الفرد لمفهوم الحداثة الذي ابتذله المستعملون كثيرا حتى حملوه ما ليس له به طاقة، وأنطقوه بما لم يتفوه به. وليس هذا الكتاب يتيما أو غريبا فيما خطه طه من كتب قيمة، ولا يخرج عن البناء المعرفي الذي بدأ تشييده منذ أول سفر سطره، فهو استمرار في مسار واضح في ذهن الفيلسوف العربي المسلم، ولبنة في بناء محكم يوشك على التمام.

و "روح الحداثة" كتاب يهدم ويجدد البناء، يستكمل هدم الحداثة الغربية، أو بالأحرى واقع الحداثة الغربية الذي بدأه في كتابه "سؤال الأخلاق"، ويجدد بناء الحداثة الغربية ذاتها، لكنه، وهذا هو لب الكتاب، يشيد أسس حداثة إسلامية بدأت طلائع أغصانها تورق في هذا العصر وستعلو وتثمر في الغد القريب.

ويبسط الكاتب في المدخل التنظيري العام الأصول التي تتأسس عليها نظرية الفيلسوف العربي في الحداثة والتي انطلق في وضعها من التفريق الذي أقامه بين "روح الحداثة" و "واقع الحداثة" وتتكون هذه الأصول العامة من ثلاثة مبادئ تتحدد بها روح الحداثة، وهي "مبدأ الرشد" و "مبدأ النقد" و "مبدأ الشمول".

ومضى المؤلف بعد الفراغ من التنظير للحداثة إلى فحص عمليات التطبيق الإسلامي لروح الحداثة في حالات معينة التزم في انتقائها بمعيار "النموذجية المثلى" ومقتضاه أن الحالات المختارة ينبغي أن تكون أفضل النماذج التي يمكن أن يجري عليها هذا التطبيق، فقسم الكتاب إلى ثلاثة أبواب، كل باب اختص بتطبيق مبدأ واحد من المبادئ الثلاثة لروح الحداثة على حالتين نموذجيتين، كل حالة تطبق ركنا من ركني هذا المبدأ.

وهكذا تفرد الباب الأول بتطبيق مبدأ النقد على نموذجين أمثلين، خصص لكل منهما فصلا مستقلا، هما "نظام العولمة" و "نظام الأسرة الغربية".

فظهر أن نظام العولمة دخلت عليه آفات بسبب توسله بـ "التعقيل المضيق" ولا يمكن أن يدفعها إلا "التعقيل الموسع" الذي يأخذ به التطبيق الإسلامي.

كما ظهر أن نظام الأسرة الغربية دخلت عليه، هو الآخر، آفات بسبب لجوئه إلى "التفصيل المطلق" ولا يمكن أن يدفعها إلا "التفصيل الموجه" الذي يأخذ به التطبيق الإسلامي.

وتولى الباب الثاني تطبيق مبدأ الرشد على نموذجين أمثلين آخرين، متناولا كل واحد منهما في فصل مستقل، وهما "الترجمة الحداثية" و "القراءة الحداثية للقرآن". فاتضح أن تحديث الترجمة يقتضي أن يمارس المترجم المسلم نوعا من الاستقلال المسؤول حيال النصوص الأصلية، فيتبع فيها، لا طريق الاستنساخ الذي ينحصر في وضع ترجمة واحدة للأصل الواحد، وإنما طريق الاستكشاف. كما اتضح أن تحديث قراءة القرآن يقتضي أن يمارس القارئ المسلم نوعا من الإبداع الموصول.

واختص الباب الثالث بتطبيق مبدأ الشمول على نموذجين أمثلين كذلك متناولا كل واحد منهما في فصل مستقل، وهما "حق المواطنة" و "واجب التضامن"، فتبين أن المواطنة في التطبيق الإسلامي ترتقي إلى درجة المؤاخاة متحققة بصفة التوسع المعنوي. كما أن التضامن يرتقي إلى رتبة التراحم متحققا بصفة التعميم الوجودي بتعبير د. طه عبد الرحمن.

الحداثة والقرآن

يضع المؤلف شرطين أساسيين للإبداع في قراءة النص القرآني حتى تكون قراءة حداثية مبدعة بحق، أحدهما هو "رعاية التفاعل الديني مع النص القرآني، أو بعبارة أدق ترشيد التفاعل الديني" والآخر "إعادة إبداع الفعل الحداثي المنقول أو قل تجديد الفعل الحداثي"

من الصعب تقديم عرض مختصر ومركز لكتاب يفيض بروح المعاني والمفاهيم الفلسفية والإبداع في الاشتقاقات اللغوية والاصطلاحات الجديدة، لكن من الصعوبة في شيء التركيز على بعض الفصول الفياضة بالاجتهاد الفكري والفلسفي والديني جميعا.
ومنها على سبيل المثال لا الحصر، الفصل الرابع الذي ينظر فيه طه عبد الرحمن إلى "القراءات الحداثية للقرآن والإبداع الموصول".
فهذا فصل فريد في بابه لم يسبق إليه المؤلف سواء في المنهج أو في المحتوى، خاصة وأن نقد مفكر في وزن طه عبد الرحمن ينزل على القراء الحداثيين الجدد للقرآن الكريم كصاعقة لا تبقي ولا تذر، ويتهيبون منها تهيبا كبيرا حسب تصريحات كثير منهم في مجالس خاصة وأخرى عامة.
و "القراءات الحداثية، كما يقول د. طه عبد الرحمن، لا تريد أن تحصل اعتقادا من الآيات القرآنية، وإنما تريد أن تمارس نقدها على هذه الآيات" فهي قراءات انتقادية وليست قراءات اعتقادية.
ويضرب المؤلف لذلك بعض الأمثال كقراءة محمد أركون ومدرسته من التونسيين كعبد المجيد الشرفي ويوسف صديق، وقراءة نصر حامد أبي زيد وقراءة طيب تزيني.
ويبسط الكاتب بيانا وافيا بالخطط النقدية التي سلكتها القراءات الحداثية في تفسيرها للآيات القرآنية، ثم ينتقل إلى تقويم هذه القراءات انطلاقا من مرجعيتها نفسها، وهي "الحداثة".
ويرصد عيوب هذه القراءات تباعا، وهي أولا فقد القدرة على النقد، وثانيا ضعف استعمال الآليات المنقولة، وثالثا الإصرار على العمل بالآليات المتجاوزة، ورابعا تهويل النتائج المتوصل إليها، وخامسا قلب ترتيب الحقائق الخاصة بالقرآن، وسادسا تعميم الشك على كل مستويات النص القرآني.
ويخلص المؤلف إلى أن "قراءة الآيات القرآنية كما مارسها هؤلاء هي تقليد صريح لما أنتجه واقع الحداثة في المجتمع الغربي، متعرضة بذلك لآفات منهجية مختلفة. وهكذا فقد رضي هؤلاء بأن يضعوا أنفسهم، اختيارا، تحت الوصاية الثقافية لصانعي الحداثة الغربية، فكانت قراءتهم، بموجب روح الحداثة نفسها، عبارة عن قراءات القاصرين، لا قراءات الراشدين".
ويضع المؤلف شرطين أساسيين للإبداع في قراءة النص القرآني حتى تكون قراءة حداثية مبدعة بحق، أحدهما هو "رعاية التفاعل الديني مع النص القرآني، أو بعبارة أدق ترشيد التفاعل الديني" والآخر "إعادة إبداع الفعل الحداثي المنقول أو قل تجديد الفعل الحداثي".
فلا إبداع حقيقيا ما لم يكن إبداعا موصولا، ولا وصل في الإبداع ما لم يكن آخذا بأسباب تراثنا التفسيري والثقافي.
سؤال المشروعية
الاشتغال بالتطبيق الإسلامي لروح الحداثة اشتغال لا يقل مشروعية عن الاشتغال بالتطبيق الغربي لهذه الروح، سواء في طوره الحداثي أو طوره ما بعد الحداثي
خاتمة "روح الحداثة" ليست جماعا لأمهات الأفكار المبثوثة في الأبواب والفصول، لكنها سؤال مشروع يراود القارئ والباحث معا على طول صفحات الكتاب وعرضها، ألا وهو سؤال: لم الاشتغال بالتطبيق الإسلامي لروح الحداثة، وقد انتقلت الإنسانية من طور "الحداثة" إلى طور "ما بعد الحداثة؟
يقدم المؤلف على هذا الاعتراض جوابا على مراتب أربع، يبين في أولاها كيف أن الأمة المسلمة تحتاج إلى أن تتعامل مع المفاهيم المخترعة التي شاع تداولها عند الأمم الأخرى، وأن تخرجها على قواعد مجالها التداولي، بدءا من "الحداثة" و الـ "ما بعد حداثة".

ثم بين في المرتبة الثانية كيف أن مفهوم الـ "ما بعد حداثة" ليس له معنى واحد، وإنما معان عدة.
أما في المرتبة الثالثة فأوضح كيف أن وجود "الطور الحداثي" وطور الـ "ما بعد حداثي" يقضي بافتراض أصل مشترك ينبنيان عليه، وهذا الأصل هو بالذات "روح الحداثة".
وأخيرا كشف في المرتبة الرابعة كيف أن التطبيق الإسلامي لروح الحداثة لا يكتفي بأن يكون واحدا من تطبيقاتها الممكنة، بل أيضا يهدف إلى الارتقاء بالفعل الحداثي.
حتى إذا فرغ عبد الرحمن من بيان هذه الرتب الأربع جاز له أن يستنتج أن الاشتغال بالتطبيق الإسلامي لروح الحداثة اشتغال لا يقل مشروعية عن الاشتغال بالتطبيق الغربي لهذه الروح، سواء في طوره الحداثي أو طوره الـ "ما بعد حداثي".
فالمجتمع المسلم، وهو المنخرط ضرورة في الفضاء المفهومي العالمي له تطبيقه الخاص لروح الحداثة. كما أن الواقع الـ "ما بعد حداثي" ليس تطبيقا لروح تالية لروح الحداثة، وإنما هو تطبيق لروح الحداثة ذاتها.
وبذلك يدفع الاعتراض المسمى "سؤال المشروعية" فيصح القول بأن الاشتغال بالتطبيق الإسلامي لروح الحداثة ليس اشتغالا بطور حصل تجاوزه من قبل الـ "ما بعد حداثة" مادام كلاهما تطبيقا لروح الحداثة، محصلا بذلك نفس المشروعية التي يملكها التطبيق الحداثي الغربي، "هذا إن لم تكن مشروعيته أكبر باعتبار اضطلاعه بمهمة الارتقاء بالفعل الحداثي بما لا يرتقي به التطبيق الغربي".
دعوة وتأسيس
هذا الكتاب دعوة متينة إلى حداثة إسلامية عالمية تصحح واقع الحداثة الحالي وتعيد للحداثة روحها، وتربط بين الموروث الثقافي الإسلامي القويم والكسب الإنساني الحديث
يمكن اعتبار كتاب "روح الحداثة" للدكتور طه عبد الرحمن بمنزلة "تهافت الفلاسفة" لحجة الإسلام الشيخ أبي حامد الغزالي. فكلا الكتابين هجوم منطقي قوي على ما ساد في عصريهما من مذاهب وأفكار، وبيان للتقليد المريض الذي يبتلى به كثير من المثقفين وأشباه المثقفين، فضلا عن العوام، وهو يستقبلون ألفاظا ومفاهيم لا يعرفون روحها ولا جوهرها، ولا يدركون المكر المصاحب لها، وجنون العظمة لدى دعاتها ومدعيها.
لكن المقارنة بين الكتابين والمؤلفين ينبغي أخذها على حذر، لأنه إذا كان أبو حامد الغزالي قد تاه في بداياته في دروب التهافت الفلسفي طيلة ردح من الزمان، فإن الفيلسوف العربي المسلم طه عبد الرحمن لم يضيع أي لحظة من عمره في التهافت وتقليد القدماء أو الجدد، بل أدرك منذ البداية أن الحداثة لا تنقل من الخارج، وإنما تبتكر من الداخل، وأن الخلاص والارتقاء يكمن في الجمع بين الأصالة والإبداع والحرية، وهذه وصفة نادرا ما تجتمع في قلب مفكر واحد.
فهذا الكتاب دعوة متينة إلى حداثة إسلامية عالمية تصحح واقع الحداثة الحالي وتعيد للحداثة روحها، وتربط بين الموروث الثقافي الإسلامي القويم والكسب الإنساني الحديث. والكتاب في النهاية تأسيس للحداثة المرجوة الموشكة على الظهور.
هذا، وكأنما لا يزال في جعبة د. عبد الرحمن الشيء الكثير مما ينبغي إخراجه للناس خالصا سائغا للأمة العربية الإسلامية وللأمة الإنسانية الكونية أيضا، ما دام هذا العصر قد تكسرت حدوده الجغرافية، وشرعت حدوده المعرفية، وصارت الأمم كلها كالكتب المفتوحة أمام بعضها البعض، فالعالم كله للجميع والجميع كلهم مسؤولون عن هذا العالم.

وأظن أن قضية الدين والسياسة من أهم القضايا التي يفكر فيها د. طه، وأظن أن الوقت لم يعد عائقا أمامه وقد أنهى عمله الجامعي الرسمي كأستاذ للفلسفة والمنطق بالجامعة المغربية، لكن عمله بالجامعة الإسلامية والإنسانية الكونية لا نهاية له إلا أن يشاء الله.
وإذا كان المهووسون بالسياسة ورجالها وأحداثها يبحثون عن شهود يشهدون على عصرهم وأحداثه، فأحرى أن نلتفت إلى شهداء من نوع أعلى وأرقى وهم شهداء الإبداع الفكري والثقافي، أولئك هم الشهود الحقيقيون. ولا شك أن طه عبد الرحمن أبرز واحد منهم.
نظريات مابعد الحداثة
نظريات المزاوجة * ١٢ *
ما بعد الحداثة عند الناقد و المؤرخ المعماري تشارلز جنكس تختلف اختلافا بينا عما رأيناه من قبل عند إيهاب حسن و جان فرا نسوا ليوتار و غيرهما لأنها – حسب تعبير جنكس نفسه- تقوم على مفهوم معاكس لذلك، إذ إنها تعني عند نهاية التطرف الريادي، و الرجوع جزئيا إلى التقاليد، إضافة إلى منح أهمية للاتصال بالجماهير. و لهذا بدأ جنكس كتابه WHAT IS POST- MODERMISIM * ١٩٨٦ * برسم لكار لو ماريا مارياني عنوانه اليد تأتمر بأمر العقل علق عليه تعليقا يعكس اهتمامه، أي جنكس، بالمزج بين الحداثة و الطرز التاريخية الأخرى، وبخاصة الكلاسيكية. وفي ذلك قال: إن موضوع الفن من وجهة نظر الحداثيين هو عملية الإبداع الفني، أما عند أصحاب ما بعد الحداثة فهو تاريخ الفن. فنجد إن مارياني يقوم بتطويع صيغ ترجع للقرن الثامن عشر منها البرود المثير للغرائز ليرسم صورة تعبر عن الإبداع العبقري الذاتي. ففي رسم اليد تأمر بأمر العقل إشارة إلى الأسطورة اليونانية التي تتحدث عن أصل فن التصوير، وفيها إيحاء بأن الفن اليوم ما زال يتولد من الفن ذاته، وأنه مغلق متصومع . وفي لوحة أخرى لما رياني عنوانها مدرسة روما تعود إلى عامي ١٩٨٠و ١٩٨١ يستخرج جنكس، في كتابه المذكور، ما فيها من عناصر كلاسيكية مثل تصوير مارياني لتجار القطع الفنية والفنانين المعاصرين في أزياء كلاسيكية، ومثل تقليده لمدرسة أثينا لروفائيل ولبعض الكلاسيكيين الذين كانوا معجبين به، وهذا الاستلهام للعناصر الكلاسيكية يبرز السخرية اللاذعة الموجودة في لوحة مارياني،وهي لوحة-كما يقول جنكس-تستخدم المحاكاة التهكمية، والمعارضة والهجاء إلى جانب النسق الكلاسيكي.
ويرى جنكس أن مصطلح ومفهوم ما بعد الحداثة كان شائعا في النقد الأدبي فقط حتى عامي٧٥- ١٩٧٦م، وهي الفترة التي كتب خلالها كتابه * THE LANGUAGE OF * PAST- MODERN ARCHITECTURE وكان هذا المفهوم السائد –في رأية-يعني ما فوق الحديث - ULTRA MODERN،ونزعة العدميةMIHILISM ، ومناهضة التقاليد. وما فعله جنكس هو أنه نقل هذا المصطلح إلى مجال العمارة، وتوسع في درسه في هذا المجال، وزاوج فيما بين الأنساق، على النحو الذي رأيناه في الفن من استلهام العناصر الكلاسيكية في لوحات ما بعد حداثية. وهذه المزاوجة بين الأنساق – في نظره-نبعت من ضغوط متناقضة في الحركة، لأن بعض المعماريين أرادوا التغلب على عقبة الحداثة أو العجز عن التواصل مع الآخرين الذين يستخدمون تصميماتهم، فاضطروا إلى اللجوء إلى لغة مفهومة بعض الشيء، وهي الرمزية التقليدية أو المحلية.ولكنهم في الوقت نفسه أرادوا أن يتواصلوا مع أقرانهم وأن يستخدموا التكنولوجيا المتاحة لهم. أي أن اللجوء إلى الجمع أو المزاوجة بين أنساق حديثة وأخرى قديمة أو تقليدية قد صدر عن رغبة حقيقية في التواصل مع الآخر أو مع الجمهور، بعد فترة طويلة استخدمت فيها الحداثة الأساليب المغلقة التي يصعب في معظم الأحيان التواصل معها حتى على مستوى النخبة. وهذا التوجه في تيار ما بعد

الحداثة إن دل فإنما يدل على أن ثم قطاعا لا يستهان به من منظري ما بعد الحداثة يضعون نصب أعينهم هدفا مهما هو التواصل مع الجمهور، أو بتعبير آخر تداولية الحدث الفني.
وقد عرف جنكس عمارة ما بعد الحداثة، في الطبعة الثانية من كتابه سالف الذكر * ١٩٧٨ * بأنها لون من ألوان المزاوجة بين الحداثة وغيرها من الطرز والأساليب. وقد استخدم لفظ المزاوجة- DOUBLE CODIN ليؤكد أن عمارة ما بعد الحداثة هي لون معماري يسعى إلى توصيل رسالة لمستخدمي البنية المعمارية ومشاهديها من خلال تعدد الأساليب والشفرات.ويستخدم جنكس مصطلح الشفرة للإشارة إلى أن العمارة إنما هي رسائل مرسلة إلي مستخدميها بطريقة تشبه طريقة أفعال الكلام أو الإشارات الأخرى. ثم إنه اشتق لفظ DOUBLE CODING أي مزاوجة الإشارات ليشير إلى أن عمارة ما بعد الحداثة تضيف نسقا إشاريا ومجموعة من الرسائل إلى الطراز الحديث. ذلك أن العمارة – في رأي جنكس – شكل من أشكال اللغة،ومن ثم لابد من وضع كافة الوظائف في نسق إشاري محدد حتى يتحقق التواصل المطلوب.
ويوضع جنكس ذلك بمثال هو إناء الحمام * أوالبانيو * الذي هو من وجهة النظر الوظيفية مثال طيب للشكل المهيأ لأداء وظيفة محددة. ولكن هذا الإناء نفسه قد يستخدم لوظائف أخرى، ففي جنوب إيطاليا على سبيل المثال يمكن أن يستخدم وعاء لتنظيف العنب،وفي شمال اليونان قد يستخدم مدفأة، أي أنه يكسب وظائف مختلفة باختلاف السياق والنسق الذي يرد فيه. وفي ذلك يقول جنكس: إن أدراكنا للوظائف يتبع أعرافا هي بالأساس تقاليد وأعراف تاريخية، وفي الأغلب أعراف تعسفية لا طبيعية. وعندما يربط ذلك بقضية التواصل يقول إذا مارس المعماري العمل في أربعة أو خمسة طرز مختلفة يمكنه أن يتحكم تحكما أفضل في كيفية استخدام الشكل لتحقيق التواصل. عندئذ تنشأ تعددية تعكس التنوع الفعلي للمدينة وشتى ألوان الثقافة فيها .
وهذا التوجه القائم على المزاوجة عند تشارلز جنكس يكمن أن نسميه كلاسيكية ما بعد الحداثة وقد استخدم هو نفسه هذا التعبير في ملحق وضعه للطبعة الصادرة من كتابه المذكور عام ١٩٨٤ قال فيه: إن كلاسيكية ما بعد الحداثة التي ظهرت في أواخر السبعينيات ما زال أمامها شوط طويل، ولكنها قد وصلت فعلا إلى نوع من الإجمال مثل الطراز الدولي الذي شاع في العشرينيات.
ولكن كلاسيكية السبعينيات تختلف في أنها أسلوب تلفيقي حر يستخدم عند الضرورة في المباني العامة. ويضيف جنكس إن هذا الأسلوب ليس طرازا كليا بعكس الطراز الدولي الذى كان جميعا أو كليا على حد وصف نيكولاس بفسنر، كما أنه موجود بوصفه لونا فنيا جنب مع طرز أخرى.
وباختصار فإن هذا الطراز الكلاسيكي بعد الحديث هو الجانب الأساسي في التعددية التي تعد أسلوبا ضروريا للتواصل.
وهذه التأملات ما بعد الحداثية التي قدمها جنكس في مجال العمارة، والتي تقوم كما أسلفنا– على فكرة المزاوجة، والرجوع جزئيا إلى التقاليد السالفة تعطينا فرصة للتأمل فيما تزخر به الساحة الشعرية العربية حاليا من تجارب جديدة تبني على النمط الكلاسيكي أو تنطلق منه، أو تؤسس عليه، على نحو ما نرى عند عفيفي مطر في أشعاره الأخيرة ، وسعد الحميدين في ديوانه الأخير أيورق الندم وغيرهما من شعراء موجة ما بعد الريادة، بل أن بعض الشعراء الرواد مثل عبد الوهاب البياتي يصدرون حاليا من رؤية تمزج ما بين الحداثي والكلاسيكي ضمن مفهوم يمكن أن نسميه أيضا كلاسيكية ما بعد الحداثة . وإذا كان هذا التيار القائم على المزاوجة قد نبع عند الفنان والناقد الغربي من واقع رؤية ترغب في التواصل مع الجمهور بعد فترة انقطاع طويلة، فإنه يمكن أن يكون قد نبع كذلك عند شعرائنا العرب من رؤية مشابهة بعد أن أحسوا ببرودة تجرى في أوصالهم نتيجة لعدم

التواصل الحميم مع الجمهور. وربما يكون هذا التفكير الاجتماعي التواصلي أبعد ما يكون عن رؤية هؤلاء الشعراء، ولعله لم يخطر ببالهم على الإطلاق، ومن ثم فإن التفسير الذي أراه أكثر مواءمة لذلك هو أن روح العصر تجري من الناس، وخاصة المبدعين والمشتغلين بالثقافة، مجرى الدم، أو لعلها لغة التسامي والتوحد التي تجعل من الجماعية سمة مشتركة في حقل ما مثل الشعر، على حد تعبير الدكتور عبدا لله الغذامي في كتابة الكتابة ضد الكتابة * ٥ * .بل إن هذه الجماعية، تأخذ فيما نحن بصدده سمة عالمية فنراها عند ماریاني وجنكس وغيرهما مثلما نراها عند عفيفي مطر وسعد الحميدين وسواهما من شعرائنا العرب المحدثين.

ولكي نوضح أحد الفروق المهمة بين الحداثة وما بعد الحداثة في نظريات المزاوجة نتناول خاصية من خواص الحداثة وهي استخدام لغة عالمية مجردة من الحس الشخصي، وهو ما أطلق عليه الفيلسوف الأسباني خوسيه أورتيجا إي جاسيت تجريد الفن أو إطراح النزعة البشرية * ٦ * .

وهذا التوجه لعب دورا كبيرا في تشكيل المخيلة الحديثة انطلاقا من نوفاليس الذي حدد على أساسه ماهية الخيال، ذلك لأن الخيال عنده هو الملكة القادرة على خلق اللاواقع. ثم جاء الشاعر الفرنسي بودلير فاستخدم كلمةمجرد بمعنى عقل، و قال إن الخيال قوة ترتبط أوثق ارتباط بالعقل الذي يحكمها ويحدد لهل الطريق. و قد استمر هذا الاتجاه التجريدي عند الشعراء الرمزيين * ٧ * ،و الشعراء الذين جاءوا بعدهم ممن نسجوا على منوالهم أو فتحوا أبوابا جديدة للإبداع الإنساني،و أخص منهم بالذكر جيل ١٩٢٧ في أسبانيا،و هم الذين يسمون بجيل الشعر الصافي،و هو تيار أكثر دخولا في التجريد من كل ما سبق.و لم يتقدم عليهم في هذا الصدد إلا مجموعات الشعراء السبعينيات ووجدوا في معظم بلدان العالم،يمتحون من رؤية واحدة،و يسيرون في طرق متشابهة على الرغم من كثرة البيئات وتنوعها واختلافها.و إذا انتقلنا إلى مجال العمارة الذي خصه تشارلز جنكس بالتنظير إلى ما بعد حداثي نجده في مقالة كتبها عام ١٩٧٥ يرد على المقولة الحداثية السابقة التي تزعم أن استخدام أشكال مجردة من الحس الإنساني يمثل توجها عالميا أو أنه بمثابة لغة عالمية،يرد على ذلك قائلا:لا يزال المعماري مؤمنا بأنه يعطي أعماله هوية دولية من خلال أشكال ناطقة،و إنما هو في واقع الأمر يكسبها هوية في إطار نسق تاريخي محدود خاص لا يشاركه فيه معظم عملائه.و يقترح جنكس حلا لهذه المشكلة تعددية جديدة تتضمن الواقعية الاجتماعية التي اعتبرها توم وولف بديلا للحداثة الأدبية ،و الواقعية الاجتماعية التي عرضتها جين جاكوب في نقدها للحداثة.و بهذا اقترب جنكس من برنارد سميث الذي استخدم مصطلح ما بعد الحداثة عامي ١٩٤٤ و ١٩٤٥ للإشارة إلى رد فعل واقعي اجتماعي جديد ضمن التجريد الحداثي.

كما وصف جنكس هجوم جاكوب على الحداثة عام ١٩٦١ بأنه كان إيذانا بانتهاء العمارة الحداثية.و قد اقترح جنكس بدائل أخرى للغة المجردة من الحس الشخصي التي كانت تستخدمها الحداثة،و تتمثل هذه البدائل في:

١- الواقعية الاجتماعية المذكورة.

٢- التخطيط القائم على التفضيلات و رفض التصميم المحكم بحيث تؤخذ في الاعتبار مصالح الأغلبية والأقلية.

٣- الترميم و الحماية للمحافظة على الأبنية القديمة.

٤- مدينة التصادم التي تقوم على التعقد الرمزي للتوصل إلى التنوع الاجتماعي المفتقد في المدن الحديثة.

٥- المدن المصطنعة أو البديلة . ولا بد لتلك المدن أن تكون شعبية وبمثابة رد فعل استهلاكي للعمارة الحديثة. فالمعماري الحديث لا يلقى بالا للطرز التاريخية أو الجو العام للبناء وروح البناء، أما المجرب المغامر فيهتم بكل هذه الأمور.
٦- أن تكون العمارة شكلا من أشكال اللغة، على النحو الذي أشرنا إليه من قبل. ومن ثم لابد من وضع كل الوظائف في نسق إشاري محدد كي يتحقق التواصل المطلوب.

....

١- علي كاظم الخفاجي / شبكة أقلام الثقافية
٢- الطيب بوعزة/ موقع تامزاغ
٣- رضوان جودت/ موقع البلاغ
٤- ترجمة علي أبوخطاب/ موقع ايلاف
٥- خليل العناني/ جريدة الحياة اللندنية
٦- سعيد المتدين/ موقع توفيق رشد للدراسات والابحاث
٧- مجد القصص/ موقع مسرح الطائف taiftheater
٨- ديب علي حسن/ الثورة السورية
٩- د. الطيب بوعزة / الخليج القطرية
١٠- فخري صالح / مجلة نزوى
١١- عرض/ حسن السرات/ فضائية الجزيرة
١٢- د.حامد أبو أحمد/ شبكة الذاكرة الثقافية
١٣- دليل الناقد الادبي/ د. ميجان الرويلي